Die

Kunst das Clavier zu spielen.

Zweyter Theil,

worinnen die Lehre vom Accompagnement abgehandelt wird.

Von dem Verfasser
des kritischen Musicus an der Spree.

Berlin,
bey Haude und Spener,
Königl. und der Academie der Wissenschaften privilegirten Buchhändlern,
1761.

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorbericht.

Ich bin von verschiedenen Oertern her ersuchet worden, die Kunst das Clavier zu spielen, mit einem zweyten Theile zu vermehren, und darinnen die Lehre vom Accompagnement, so kurz und deutlich als möglich, abzuhandeln. Ich habe dem Antrag meiner Freunde Gehör gegeben, und wünsche, daß meine Arbeit ihres Beyfalls nicht unwürdig seyn möge. Der Augenschein giebt es, daß ich bey selbiger den Anfänger des Accompagnements zum Hauptaugenmerke gehabt habe. Er wird alles zu dieser Kunst gehörige nöthige, ohne die geringste Weitläuftigkeit, darinnen vorgetragen finden, und kann sich sogar, ohne Beyhülfe eines mündlichen Unterrichts, dieses Werkchens bedienen. Ich wünsche ihm Zeit und Lust zu seinem Unternehmen, und empfehle meine Bemühungen dem fernern geneigten Wohlwollen des Publici. Berlin, den 24. März, 1761.

Inhalt.

Digitized by Google

Inhalt.

Vorbereitung §. 1 — 4.

Erstes Hauptstück.

Istes Capitel. Von den Intervallen im Accompagnement, §. 5 — 19.
IItes Capitel. Von den Accorden im Accompagnement, §. 20 — 36.
Erster Absatz. Vom Dreyklang, §. 21 — 24.
Zweyter Absatz. Von den Septimenaccorden, §. 25 — 28.
Dritter Absatz. Von den Nonenaccorden, §. 29 — 31.
Vierter Absatz. Von den Undecimenaccorden, §. 32 — 34.
Fünfter Absatz. Vom Terzdecimenaccord, §. 35 — 37.
IIItes Capitel. Von der Fortschreitung der Consonanzen. §. 38 — 39.
IVtes Capitel. Von der Fortschreitung der Dissonanzen. §. 40 — 45.
Vtes Capitel. Zur Uebung des grossen Dreyklangs, und der davon abstammenden Sätze. §. 46 — 50.
VItes Capitel. Zur Uebung des kleinen harmonischen Dreyklangs, und der davon abstammenden Sätze. §. 51 — 53.
VIItes Capitel. Zur Uebung in vermischten Dreyklängen. §. 53.
VIIItes Capitel. Zur Uebung in vermischten Dreyklängen, Sexten- und Sextquartenaccorden. §. 53.
IXtes Capitel. Zur Uebung des Septimenaccords, und der davon abstammenden Sätze. §. 54.
Xtes Capitel. Zur Uebung des Nonenaccords. §. 55.
XItes Capitel. Zur Uebung des Undecimenaccords. §. 56.
XIItes Capitel. Zur Uebung des Terzdecimenaccords. §. 57.
XIIItes Capitel. Zur Uebung in allerhand Arten von Accorden. §. 58.

Zweytes Hauptstück.

Ites Capitel. Von der Bezifferung der Accorde. §. 1 — 18.
IItes Capitel. Welches allerhand vermischte Anmerkungen enthält. §. 19 — 37.
IIItes Capitel. Von der Aufhaltung der Auflösung, und der Versetzung der Harmonie vor der Auflösung. §. 38 — 39.
IVtes Capitel. Von dem unvorbereiteten Anschlage der Dissonanzen in der freyen Schreibart. §. 39 — 42.
Vtes Capitel. Vom Sitze gewisser Accorde. §. 43 — 48.
VItes Capitel. Von der Ausweichung aus einem Ton in den andern, oder der Modulation. §. 49 — 55.
VIItes Capitel. Vom getheilten Accompagnement. §. 57 — 60.

Vorbe-

Digitized by Google

Vorbereitung.

§. 1.

In einer jeden muſikaliſchen Compoſition, ſie ſey von welcher Art ſie wolle, liegt eine einzige gewiſſe Reihe von Accorden zum Grunde. Wenn dieſe Reihe von Accorden aus dem muſikaliſchen Aufſatze ausgezogen, und über der tiefſten oder der Baßſtimme des Aufſatzes, durch Ziffern und einige andere Characters angezeiget wird: ſo entſteht daher der ſogenannte Generalbaß, deſſen practiſche Ausübung insgemein Accompagnement genennet wird, und welches Accompagnement nicht allein auf allen Clavierinſtrumenten, z. E. auf der Orgel, und dem Flügel, ſondern auch auf jedem andern tiefern Inſtrumente, worauf man vielſtimmig ſpielen kann, z. E. auf der Harfe und Theorbe, ꝛc. möglich iſt.

§. 2.

Kein Schüler der Tonkunſt kann zur Erlernung des Accompagnements gelaſſen werden, der ſich nicht genugſame Zeit vorher auf demjenigen Inſtrumente, worauf er accompagniren lernen will, in Handſtücken

ken geübet hat. Er muß der wahren Application in beyden Händen mächtig seyn; er muß eine vorgegebene Baßstimme richtig und fertig, und nach dem Tact abspielen können; und die Lehre von den beyden Tonarten, und der zwölffachen Versetzung einer jeden, und der dazu gehörigen Vorzeichnung muß ihm gehörig bekannt seyn. Man findet von allem diesen hinlängliche Nachricht in meiner Anleitung zum Clavierspielen ꝛc. wohin ich den Leser verweise.

§. 3.

Das Clavieraccompagnement wird in das gemeine, getheilte und vermischte Accompagnement unterschieden. In dem gemeinen schlägt die linke Hand nichts mehr, als die einfache Baßnoten an, und überläßet der Rechten die dazu gehörigen Stimmen zu greifen. In dem getheilten nimmt insgemein eine Hand so viele Stimmen, als die andere. Diese Art zu accompagniren ist, bey Abspielung eines Generalbasses, nicht mit gleicher Bequemlichkeit in allen Fällen zu gebrauchen. Aus der Vermischung des gemeinen und getheilten Accompagnements entsteht das vermischte Accompagnement. Jeder Schüler des Generalbasses muß mit dem gemeinen Accompagnement den Anfang machen.

§. 4.

Jedes Accompagnement hat es entweder mit bloßen Hauptnoten, oder mit vermischten Haupt- und Nebennoten zu thun. Alle Uebungsexempel müßen im Anfang dergestalt eingerichtet werden, daß so viele Noten, so viele Griffe darinnen vorkommen, und alle durchgehende und Wechselnoten wegbleiben.

Erstes Hauptstück.

Erstes Capitel.

Von den Intervallen im Accompagnement.

§. 5.

Der Raum oder Unterscheid von einem Ton zum andern, z. E. von c zu cis, von c zu d, u. s. w. heißt ein Intervall.

§. 6

§. 6.

Das allerkleinste Intervall heißt ein halber Ton, z. E. von c zu cis, oder von g zu as.

§. 7.

Der halbe Ton ist entweder groß oder klein;

groß, wenn er auf zweyerley Stuffen entsteht, das ist, von einer Linie zum Spatio, oder von einem Spatio zur Linie, z. E. e f, h c, und so weiter.

klein, wenn er auf eben derselben Stuffe entsteht, das ist, auf eben demselben Spatio, oder eben derselben Linie, z. E. g gis, c cis, u. s. w.

Man kann diesen Unterscheid so fort aus den Nahmen der beyden Töne, die den halben Ton formiren, beurtheilen. Zum Exempel aus d entsteht dis, und aus e hingegen es, wie aus dem ersten Theile dieses Werks bekannt ist. Wenn nun die, der Benennung nach verwandten, nächsten Töne einen kleinen halben Ton formiren: so ist leicht zu sehen, daß d und dis einen kleinen halben Ton machen; aber nicht d und es, ohngeachtet dis und es auf einerley Tasten gegriffen werden; und eben so ist es mit andern Intervallen dieser Art bewandt. Ein Anfänger braucht sich nicht in eine tiefere Untersuchung dieser Materie einzulassen.

§. 8.

Zween halbe Töne, nemlich ein großer und kleiner, machen einen ganzen Ton aus. So ist z. E. von c zu d ein ganzer Ton; und die beyden halben Töne sind der kleine halbe Ton c cis, und der große cis d; oder der große c des, und der kleine des d.

§. 9.

Wir wißen schon aus meiner Anleitung zum Clavierspielen, daß

1) Wenn eine Note oder ein Ton mit einem andern Ton aus eben derselben Stuffe verglichen wird, solches ein Einklang, oder besser eine Prime heißt, z. E. c c.

2) Daß ein Intervall von zwo Stuffen eine Secunde genennet wird, z. E. c d.

3) Daß ein Intervall von drey Stuffen eine **Terz** heißet, zum Exempel c e.

4) Daß ein Intervall von vier Stuffen eine **Quarte** genennet wird, z. E. c f.

5) Daß ein Intervall von fünf Stuffen eine **Quinte** heißt, zum Exempel c g.

6) Daß ein Intervall von sechs Stuffen eine **Sexte** heißt, zum Exempel c a.

7) Daß ein Intervall von sieben Stuffen eine **Septime** heißt, z. E. c h.

8) Daß ein Intervall von acht Stuffen eine **Octave** heißt, zum Exempel C c.

§. 10.

Man merke anitzo, daß alle nur mögliche Intervallen in dem Raum oder Bezirk einer Octave enthalten sind, und daß alle Töne, die diesen Bezirk überschreiten, nichts als um eine, zwo oder mehrere Octaven erhöhte Intervalle sind. So macht zum Exempel das d aus der kleinen Octave gegen das große C eine um eine Octave erhöhte Secunde; das e aus der kleinen Octave gegen das große C eine um eine Octave erhöhte Terz, und so weiter. So macht ferner das d aus der eingestrichenen Octave gegen das große C eine um zwo Octaven erhöhte Secunde; und das eingestrichne c gegen das große C eine um zwo Octaven erhöhte Terz, und so weiter. Indeßen ist gleichwohl in Ansehung der Secunde, Quarte und Sexte eine Ausnahme zu beobachten, indem selbige in gewißen Fällen, die an ihrem Orte vorkommen werden, die Benennung einer None, Undecime und Terzdecime erhalten, und alsdenn von der eigentlichen **Secunde**, **Quarte** und **Sexte** unterschieden werden müßen.

§. 11.

Daß die Intervallen alle steigend, von dem tiefern Ton zum höhern, das ist, von der linken Hand gegen die rechte abgezählet werden, wofern man sich nicht ausdrücklich über das Gegentheil erkläret, ist jedem vom Anfange des Clavierspielens bekannt. So muß, z. E. auf die Frage: **welches die Terz von c ist?** geantwortet werden, daß

es

es e ist; nicht aber a; ausgenommen wenn man fragt, welches die absteigende Terz von c ist; und so in ähnlichen Fällen.

§. 12.

Um die größern Intervallen mit leichter Mühe finden zu lernen, muß man sich mit der **Umkehrung der Intervallen** bekannt machen. Vermittelst dieser Umkehrung, die man sich aus folgender Zahlentabelle deutlich machen kann:

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

wird die Prime zur Octave, die Secunde zur Septime, die Terz zur Sexte, die Quarte zur Quinte, die Quinte zur Quarte, die Sexte zur Terz, die Septime zur Secunde, und die Octave zur Prime. Zum Exempel die Töne c d machen eine Secunde; hingegen d c eine Septime. Die Töne c e machen eine Terz; hingegen e c eine Sexte, und so weiter. Wenn man also die Septime von c sucht, so darf man sich nur die absteigende Secunde h vorstellen, und dieses h hernach eine Octave höher nehmen. Will man die Sexte von c haben: so stelle man die absteigende Terz a eine Octave höher, so hat man die Sexte, u. s. w.

§. 13.

Wir haben die Intervallen überhaupt kennen gelernet. Wir müßen sie itzo besonders untersuchen, und merken, wie ein jedes Intervall eingetheilt wird. Man sehe folgende Tabelle:

(I) Die **Prime** wird eingetheilt

1) in die **vollkommne**, schlechtweg **Einklang**, wennn die beyden gegen einander verglichnen Töne von gleicher Höhe oder Tiefe sind, z. E. c c.

2) in die **übermäßige**, wenn die beyden Töne einen kleinen halben Ton gegen einander machen, z. E. c cis.

(II) Die Secunde wird eingetheilt

1) in die kleine, wenn die beyden Töne einen großen halben Ton betragen, z. E. cis d.

2) in die große, wenn die beyden Töne einen ganzen Ton machen, z. E. c d.

3) in die übermäßige, wenn der Raum einen ganzen Ton, und einen kleinen halben Ton beträgt, z. E. c dis. Die Töne c d machen den ganzen, und d dis den kleinen halben Ton.

(III) Die Terz wird eingetheilt

1) in die verminderte, wenn der Raum zween große halbe Töne beträgt, z. E. cis es.

2) in die kleine, wenn der Raum einen ganzen Ton, und einen großen halben beträgt, z. E. c es.

3) in die große, wenn der Raum zween ganze Töne enthält, z. E. c e.

4) in die übermäßige, wenn der Raum zween ganze Töne, und einen kleinen halben Ton enthält, z. E. b dis.

(IV) Die Quarte wird eingetheilt

1) in die verminderte, wenn ein ganzer, und zween große halbe Töne zuſammengeſetzt werden, z. E. cis f.

2) in die vollkommne, wenn das Intervall zween ganze, und einen großen halben Ton beträgt, z. E. c f.

3) in die übermäßige, wenn das Intervall drey ganze Töne enthält, z. E. c fis.

(V) Die

Digitized by Google

(V) Die Quinte wird eingetheilt

1) in die verminderte, wenn zween ganze, und zween große halbe Töne zuſammengeſetzt werden, z. E. h f.

2) in die vollkommne, wenn der Raum drey ganze, und einen großen halben Ton enthält, z. E. c g.

3) in die übermäßige, wenn der Raun vier ganze Töne enthält, z. E. c gis.

(VI) Die Sexte wird eingetheilt

1) in die verminderte, welche zween ganze, und drey große halbe Töne enthält, z. E. dis b.

2) in die kleine, welche drey ganze und zween große halbe Töne enthält, z. E. h g.

3) in die große, welche vier ganze und einen großen halben Ton enthält, z. E. b g.

4) in die übermäßige, welche fünf ganze Töne enthält, z. E. b gis.

(VII) Die Septime wird eingetheilt

1) in die verminderte, wenn der Raum drey ganze Töne, und drey große halbe beträgt, z. E. cis b.

2) in die kleine, wenn der Raum vier ganze, und zween große halbe Töne beträgt, z. E. c b.

3) in die große, wenn der Raum fünf ganze, und einen groſſen halben Ton beträgt, als c h.

(VIII) Die Octave wird eingetheilt

1) in die verminderte, wenn das Intervall vier ganze, und drey große halbe Töne enthält, z. E. Cis c.

2) in

2) in die vollkommne, wenn das Intervall fünf ganze und zween große halbe Töne enthält, z. E. C c.

§. 14.

Alle diese verschiedne Arten von Intervallen muß sich ein Schüler des Accompagnements nach und nach bekannt machen; erstlich die vollkommne Octaven, vollkommne Quinten und vollkommne Quarten; ferner die große und kleine Terzen, und deren Repliken, die kleine und große Sexten; hernach die falsche Quinten und übermäßige Quarten; ingleichen die kleine und große Septimen, und deren Repliken, die große und kleine Secunden; und endlich den Rest; nicht alles auf einmahl, welches Verwirrung anrichten würde.

§. 15.

Jedes Intervall beruhigt entweder das Gehör völlig, oder nicht. Ein Intervall, welches das Gehör völlig beruhigt, heißt ein consonirendes Intervall, oder eine Consonanz; und ein Intervall, welches das Gemüth in eine Art von Unruh zu versetzen fähig ist, aus welcher es sich zu befreyen wünschet, heißt ein dißonirendes Intervall, oder eine Dißonanz.

§. 16.

Consonanzen sind

1) die vollkommne Prime, oder der Einklang.
2) die vollkommne Octave.
3) die vollkommne Quinte.
4) die große Terz.
5) die kleine Terz.
6) die kleine Sexte.
7) die große Sexte.

§. 17.

Dißonanzen sind

1) die übermäßige Prime.
2) die kleine Secunde.

3) die

3) Die große Secunde.
4) Die übermäßige Secunde.
5) Die verminderte Terz.
6) Die übermäßige Terz.
7) Die verminderte Quarte.
8) Die vollkommne Quarte, wenn ſie gegen den Baß ſteht; gewiße Fälle ausgenommen, die bald werden angezeigt werden.
9) Die übermäßige Quarte.
10) Die verminderte Quinte.
11) Die übermäßige Quinte.
12) Die verminderte Sexte.
13) Die übermäßige Sexte.
14) Die verminderte Septime.
15) Die kleine Septime.
16) Die große Septime.
17) Die verminderte Octave.

§. 18.

Die Conſonanzen werden in vollkommne und unvollkommne unterſchieden. Die vollkommnen ſind die Octave und Quinte; die unvollkommnen, die beyden Terzen und Sexten. Dieſer Unterſcheid iſt von Wichtigkeit, wie man in der Folge ſehen wird.

§. 19.

Wenn zween Töne übereinander geſetzet werden, ſo entſteht ein harmoniſches Intervall; und wenn zwey und mehrere Intervallen übereinander geſetzet werden: ſo entſtehet ein Accord. Eine Reihe von Accorden heißt eine Harmonie, ſo wie eine Reihe von einfachen Tönen, die hinter einander folgen, Melodie genennet wird.

Zweytes Capitel.

Von den Accorden im Accompagnement.

§. 20.

Es giebt fünferley Hauptarten von Accorden, als
1) Dreyklänge; 2) Septimenaccorde; 3) Nonenaccorde;
4) Undecimenaccorde, und 5) Terzdecimenaccorde.

Erster Absatz.

Vom Dreyklang.

§. 21.

Der Dreyklang besteht aus der Terz und Quinte, wozu man die Octave thut, um ihn vierstimmig zu machen, z. E. c e g, und mit der Octave c e g c.

§. 22.

Derselbe ist viererley, als
1) groß oder hart, z. E. c e g.
2) klein oder weich, z. E. a c e.
3) klein und vermindert, als h d f. (Insgemein weicher verminderter Dreyklang.)
4) groß und übermäßig, als c e gis. (Insgemein harter übermäßiger Dreyklang.)

§. 23.

Jeder Dreyklang ist einer zweyfachen Umkehrung fähig.

Die erste Umkehrung, vermittelst welcher die Terz des Dreyklangs in den Baß gestellt wird, giebet einen aus der Terz und Sexte bestehenden Sextenaccord. So wird z. E. der Accord c e g c, wenn die Terz e in den Baß gestellt wird, zum Sextensatze e g c e.

Die zweyte Umkehrung, vermittelst welcher die Quinte des Dreyklangs in den Baß gestellet wird, giebet einen aus der Quarte und Sexte bestehenden Sextquartenaccord. So

wird

wird z. E. der Accord c e g c, wenn die Quinte g in den Baß geſtellt wird, zum Sextquartenſatze g c e g. Die Quarte allhier iſt eine Dißonanz.

§. 24.

Von den viererley bemerkten Dreyklängen ſind zween conſonirend, nemlich der harte c e g und der weiche a c e; und zween dißonirend, nemlich der weiche verminderte, h d f; und der harte übermäßige, z. E. c e gis.

Zweyter Abſatz.

Von den Septimenaccorden.

§. 25.

Der Septimenaccord entſteht aus dem Dreyklange, wenn demſelben eine Septime hinzugefüget wird; und derſelbe beſteht alſo aus der Terz, Quinte und Septime, z. E. c e g b.

§. 26.

Wenn die Septime in einem Septimenaccorde groß iſt: ſo heißt ſelbiger ein großer Septimenaccord, z. E. c e g h. Wenn die Septime darinnen klein iſt, ſo heißt er ein kleiner Septimenaccord, z. E. d f a c, oder g h d f. Wenn die Septime vermindert iſt: ſo heißt er ein verminderter Septimenaccord, z. E. gis h d, f.

§. 27.

Jeder Septimenaccord iſt einer dreyfachen Umkehrung fähig.

Die erſte Umkehrung, vermittelſt welcher die Terz des Septimenaccords in den Baß geſtellt wird, giebet einen aus der Terz, Quinte und Sexte beſtehenden Sextquintenaccord. So wird z. E. der Accord g h d f, wenn die Terz h in den Baß geſtellt wird, zum Sextquintenſatze h d f g.

Die zweyte Umkehrung, vermittelſt welcher die Quinte des Septimenaccords in den Baß geſtellt wird, giebt einen aus der Terz, Quarte und Sexte beſtehenden Terzquartenaccord. So wird z. E. der Accord g h d f. wenn die Quinte d in den Baß geſtellt wird, zum Terzquartenſatze d f g h. Hier wird die Quarte als eine Conſonanz betrachtet.

Digitized by Google

Die dritte Umkehrung, vermittelſt welcher der Septimenſatz auf den Kopf geſtellt wird, giebt einen aus der Secunde, Quarte und Sexte beſtehenden Secundenaccord, z. E. f g h d, aus g h d f. Hier wird die Quarte als eine Conſonanz betrachtet.

§. 28.

Alle Septimenſätze und ihre Umkehrungen ſind diſſonirende Sätze.

Dritter Abſatz.

Von den Nonenaccorden.

§. 29.

Der Nonenaccord entſteht, wenn einem Septimenaccord unterwärts ein neuer Ton, in der Entfernung einer Terz, hinzugefüget wird. Wenn man z. E. dem Septimenaccorde g h d f, den Ton e unterwärts hinzuthut: ſo entſteht der aus der Terz, Quinte, Septime und None beſtehende Nonenſatz e g h d f.

§. 30.

In dem gewöhnlichen Accompagnement bleibt allezeit ein Ton aus dem Nonenſatze weg, und wird er nur allezeit vierſtimmig ausgeübet. Der wegbleibende Ton iſt entweder die Septime, Quinte oder Terz, nachdem es die Umſtände geben.

§. 31.

Obgleich die None auf den Taſten der Secunde gegriffen wird: ſo muß dennoch zwiſchen beyden ein Unterſcheid gemachet werden, weil ſie auf verſchiedene Art begleitet, und anders präparirt und reſolvirt werden, wie die Folge zeigen wird.

Vierter Abſatz.

Von den Undecimenaccorden.

§. 32.

Der Undecimenaccord entſteht, wenn einem Septimenaccord unterwärts ein neuer Ton, in der Entfernung einer Quinte, hinzugefügt wird. Wenn man z. E. dem Septimenaccorde g h d f, den Ton c unter-

unterwärts hinzuthut: ſo entſteht der aus der Quinte, Septime, None und Undecime beſtehende Undecimenſatz c g h d f. Die Undecime iſt eine Dißonanz.

§. 33.

In dem gewöhnlichen Accompagnement bleibt allezeit ein Ton aus dem Undecimenaccorde weg, ja oft ihrer zween. Wenn die Septime und None ausgelaßen werden, und nichts als die Undecime und Quinte übrig bleibt: ſo wird er insgemein Quintquartenaccord genennet; z. E. c g f. Wenn der Quintquartenaccord umgekehrt, und die Quarte in den Baß geſtellet wird: ſo entſteht ein aus der Quinte und Secunde beſtehender Quintſecundenaccord, z. E. f g c.

§. 34.

Ob die Undecime gleich auf den Taſten der Quarte gegriffen wird: ſo muß dennoch zwiſchen beyden ein Unterſcheid gemacht werden, weil ſie auf verſchiedne Art begleitet werden, und auch ſonſten in ihrem Tractamente unterſchieden ſind.

Fünfter Abſatz.

Vom Terzdecimenaccord.

§. 35.

Der Terzdecimenaccord entſteht, wenn einem Septimenaccorde unterwärts ein neuer Ton, in der Entfernung einer Septime, hinzugefügt wird. Wenn man z. E. dem verminderten Septimenſatze gis h d f. den Ton a unterwärts hinzuthut: ſo entſteht der aus der Septime, None, Undecime und Terzdecime beſtehende Terzdecimenſatz a gis h d f.

§. 36.

In dem gewöhnlichen Accompagnement bleibt allezeit ein Ton aus dem Terzdecimenaccorde weg, nemlich entweder die Septime, oder die None, oder die Undecime.

Digitized by Google

§. 37.

Ob die Terzdecime gleich auf den Taſten der Sexte gegriffen wird, ſo muß dennoch zwiſchen beyden ein Unterſcheid gemacht werden, weil ſie ſowohl in der Begleitung, als im Tractamente unterſchieden ſind. Alles dieſes wird in der Folge deutlicher werden.

Drittes Capitel.

Von der Fortſchreitung der Conſonanzen.

§. 38.

Die Conſonanzen ſind, wie ſchon geſagt, zweyerley, entweder vollkommen, oder unvollkommen; und die Fortſchreitung der Conſonanzen iſt auf viererley Art möglich, als

1) in gerader oder ähnlicher Bewegung, wenn zwo Stimmen zugleich auf- oder abſteigen, z. E.

e	f	g	g	f	e
c	d	e	e	d	c

2) in der Gegen- ungeraden oder unähnlichen Bewegung, wenn eine Stimme hinauf, und die andere heruntergeht, z. E.

c	d	e	e	d	c
e	d	c	c	d	e

3) in der Seiten- oder vermiſchten Bewegung, wenn eine Stimme ſtehen bleibet, oder wiederhohlt wird, und die andere fortgeht, z. E.

e	g	c	c	g	e
c	c	c	c	c	c

4) in der parallel Bewegung, wenn ſich die Stimmen nicht von ihrer Stuffe fortbewegen, ſondern auf ſelbiger wiederhohlt werden, z. E.

g	g	a	a
e	e	c	c

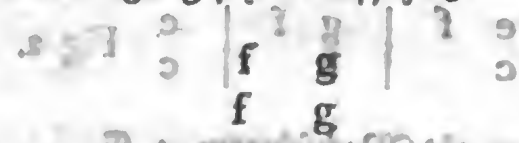
§. 39.

§. 39.

Die Regeln der Fortſchreitung ſind:

Regula I.) Von einer vollkommnen Conſonanz zu einer andern vollkommnen muß man entweder durch die Gegen- oder Seitenbewegung gehen. Hieraus folget,

α) daß man nicht zwo Octaven (*) hintereinander in gerader Bewegung ſetzen darf, z. E.

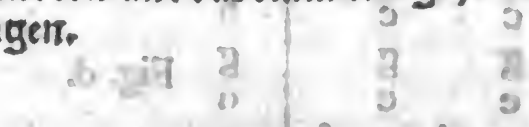


β) daß man nicht zwo Quinten (*) hintereinander in gerader Bewegung ſetzen darf, z. E.

Regula II.) Von einer vollkommnen Conſonanz (d. i. von einer Octave oder Quinte,) zu einer unvollkommnen, (d. i. zu einer Terz oder Sexte,) kann man durch alle Bewegungen gehen.

Regula III.) Von einer unvollkommnen Conſonanz zu einer vollkommnen, muß man durch die Gegen- oder Seitenbewegung gehen.

Regula IV.) Von einer unvollkommnen Conſonanz zu einer andern unvollkommnen geht man durch alle Bewegungen.



Vierres

(*) Wenn man ſchlechtweg Octave oder Quinte ſagt, ſo verſteht man allezeit die vollkommnen Intervallen dieſes Nahmens. Dieſes gilt auch von der Quarte.

Viertes Capitel.

Von der Fortschreitung der Dißonanzen.

§. 40.

Die Dißonanzen werden auf dreyerley Art in der Musik gebraucht, erstlich als durchgehende Noten, z. E.

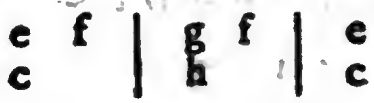


Fig. a.

zweytens als Wechselnoten, z. E.

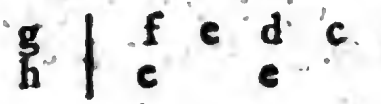


Fig. b.

drittens in Rückungen, z. E.

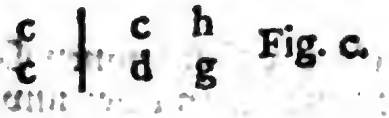


Fig. c.

§. 41.

Wenn zu ebendemselben Accorde zwo verschiedne Noten gemachet werden: so ist entweder nur die erste, oder die andere in dem Accorde enthalten. Wenn die erste darinnen enthalten ist, so wird die zweyte, die in den Nachschlag fällt, eine durchgehende Note genennet. Wenn die zweyte darinnen enthalten ist, die erste aber nicht: so wird diese erstere eine Wechselnote genennet. Zum Exempel

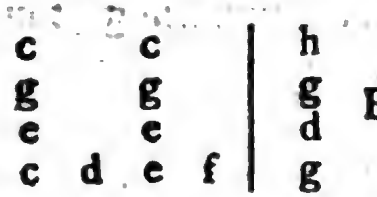


Fig. d.

Hier sind die Noten d und f im Baß durchgehende Noten.

ferner

ferner

h	c		e		d		
g	g		c		h		Fig. e.
d	e		g		g		
g	f	e	d	c	g		

Hier ſind die Noten f und d Wechſelnoten.

§. 42.

Bey dem Gebrauch der Diſſonanzen in Rückungen ſind dreyerley Dinge zu beobachten, als:

1) die Vorbereitung,
2) der Anſchlag, und
3) die Auflöſung.

§. 43.

Die Vorbereitung einer Diſſonanz beſteht darinnen, daß man den diſſonirenden Theil des Intervalls vor dem würklichen Anſchlage, als Conſonanz vorhergehen läßet. Die Auflöſung aber beſteht darinnen, daß man den diſſonirenden Theil des Intervalls, nach geſchehenem Anſchlage, eine Stuffe über oder unter ſich, und zwar in eine Conſonanz, gehen läßt. Die Vorbereitung geſchicht in einem geraden Tacttheile; der Anſchlag in einem ungeraden, und die Auflöſung wiederum in einem geraden Tacttheile, z. E.

c	c	h	Fig. c.
c	d	g	

Die hier vorkommende Diſſonanz iſt die Septime d c. Der diſſonirende Theil iſt die oberſte Note c. Dieſes c wird ſchon in dem vorhergehenden Tact, im letzten Tacttheile, als Octave und alſo als Conſonanz gehöret. Das iſt die Vorbereitung der im folgenden Tact, auf dem erſten oder dem ungeraden Tacttheile, anſchlagenden Septime, die in dem folgenden geraden Tacttheile, über der Baßnote g, auf den Ton h herunter ſteigt, und alſo in eine Terz aufgelöſet wird.

§. 44.

Die Lehre von der Vorbereitung und Auflöſung der Dißonanzen kurz zu faſſen, merke man überhaupt,

1) daß bey der Septime, None, Quarte, Undecime und Terzdecime, der oberſte Theil des Intervalls dißonirt, und zur Auflöſung einen Grad unter ſich gehen muß; ausgenommen die große Septime, wenn ſie eine None, Quarte oder kleine Sexte, (das iſt die Undecime oder kleine Terzdecime) bey ſich hat, in welchem Falle ſie zur ordentlichen Auflöſung einen Grad über ſich ſteigt.

2) daß bey der Secunde der unterſte Theil des Intervalls diſſonirt, und zur Auflöſung einen Grad unter ſich geht.

3) daß bey der falſchen oder verminderten Quinte der oberſte Theil dißonirt, und ordentlicher Weiſe einen Grad unter ſich gehen muß.

4) daß bey der übermäßigen Quarte der unterſte Theil dißonirt, und ordentlicher Weiſe einen Grad unter ſich gehen muß.

5) daß jede Vorbereitung und Auflöſung entweder mit einer vollkommnen oder unvollkommnen Conſonanz geſchehen muß.

6) daß, obgleich gewiße Dißonanzen, z. E. die kleine Septime über der Quinta Toni, ingleichen die verminderte Quinte, und ihre Replike die übermäßige Quarte, im galanten Styl unvorbereitet angeſchlagen werden können, ſelbige dennoch allezeit ohne Ausnahme aufgelöſet werden müßen.

7) daß ſich im galanten Styl eine Dißonanz zwar in eine andere auflöſen kann; daß aber dieſes Verfahren in einer gewißen Figur ſeinen Grund hat, die weiter unten wird erkläret werden.

§. 45.

Was in Anſehung gewißer anderer Dißonanzen, die allhier übergangen ſind, erinnert werden kann, wird alles gelegentlich vorkommen. Ich will

will den Anfänger nicht mit zu vielen Regeln und Sätzen auf einmahl überhäufen; ſondern die Praxin des Accompagnements ſelber zur Hand nehmen, und alles nöthige an einem andern Orte beybringen.

Fünftes Capitel.

Zur Uebung des groſſen harmoniſchen Dreyklangs, und der davon abſtammenden Sätze.

§. 46.

Das erſte, was ein Schüler des Accompagnements zu thun hat, iſt, daß er ſich den harten Dreyklang, und die daher abſtammenden Sätze, nemlich den Serten- und Sextquartenaccord in allen zwölf Tönen, gleich bekannt mache, um ihn hurtig finden zu können. Hierzu kann folgendes Exempel dienen:

c	c	c	h	c
g	g	g	g	g
e	e	e	d	e
c	e	g	g	c

Fig. f.

§. 47.

Man wird bemerket haben, daß in dem vorhergehenden Exempel, in dem Accorde c e g c die Octave oben, die Quinte im Alt, und die Terz im Tenor ſteht; und daß, bey Veränderung des Baßes, alle drey obere Stimmen ihre unverrückte Lage behalten. Man verſetze, nach der Ordnung der Quintenprogreſſion, auf eine ähnliche Art dieſes Exempel, als:

g	g	g	fis	g
d	d	d	d	d
h	h	h	a	h
g	h	d	d	g

Ingleichen

d	d	d	cis	d
a	a	a	a	a
fis	fis	fis	e	fis
d	fis	a	a	d

Digitized by Google

ingleichen

a	a	a	gis	a
e	e	e	e	e
cis	cis	cis	h	cis
a	cis	e	e	a

und ſo weiter erſt nach der Ordnung der Kreutze, und hernach nach der Ordnung der Been.

§. 48.

Wenn dieſe Art der Lage der Accorde gnugſam begriffen iſt: ſo ſtelle man auf folgende Art die Terz oben, die Octave in den Alt, und die Quinte in den Tenor, als:

e	e	e	d	e
c	c	c	h	c
g	g	g	g	g
c	e	g	g	c.

ferner

h	h	h	a	h
g	g	g	fis	g
d	d	d	d	d
g	h	d	d	g

ingleichen

fis	fis	fis	e	fis
d	d	d	cis	d
a	a	a	a	a
d	fis	a	a	d

und ſo weiter.

§. 49.

Endlich bringe man die Quinte oben, die Terz in den Alt, und die Octave in den Tenor, als:

g	g	g	g	g
e	e	e	d	e
c	c	c	h	c
c	e	g	g	c

ferner

ferner

d	d	d	d	d
h	h	h	a	h
g	g	g	fis	g
g	h	d	d	g

ingleichen

a	a	a	a	a
fis	fis	fis	e	fis
d	d	d	cis	d
d	fis	a	a	d

und ſo weiter.

§. 50.

Das ſind nunmehro alle drey mögliche Lagen, deren der mit der Octave vermehrte harmoniſche Dreyklang in dem gemeinen Clavieraccompagnement fähig iſt. Einmahl ſteht die Octave oben, einmahl die Terz, und einmahl die Quinte. Der Schüler des Generalbaßes muß ſich alle drey Lagen gleich geläufig machen.

Sechſtes Capitel.

Zur Uebung des kleinen harmoniſchen Dreyklangs, und der davon abſtammenden Sätze.

§. 51.

Die Uebung mit dem kleinen harmoniſchen Dreyklang wird auf eben die Art, als mit dem großen vorgenommen, in allen zwölf Tönen, nach Anleitung des folgenden Schematis:

a	a	a	gis	a
e	e	e	e	e
c	c	c	h	c
a	c	e	e	a

Fig. g.

ferner.

e	e	e	dis	e
h	h	h	h	h
g	g	g	fis	g
e	g	h	h	e

ingleichen

h	h	h	ais	h
fis	fis	fis	fis	fis
d	d	d	cis	d
h	d	fis	fis	h

und ſo weiter.

Siebentes Capitel.

Zur Uebung in vermiſchten Dreyklängen.

§. 52.

Erſtes Exempel.

e	c	d	h	h	c	c	h
c	a	a	g	g	a	a	g
g	f	f	d	e	e	f	d
c	f	d	g	e	a	f	g

Fig. h.

oder in folgender Lage:

c	a	a	g	g	e	f	d
g	f	f	d	e	c	c	h
e	c	d	h	h	a	a	g
c	f	d	g	e	a	f	g

oder in dieſer:

g	f	f	d	e	c	c	h
e	c	d	h	h	a	a	g
c	a	a	g	g	e	f	d
c	f	d	g	e	a	f	g

Dieſes

Dieſes Exempel muß nun ebenfalls in alle zwölf Durtöne überſetzet werden; wobey es aber nicht nöthig iſt, daß der Anfänger dieſe verzeichnete Lagen der Intervalle, von einem Accorde zum andern, juſt beybehalte. Es iſt genug, wenn man ihn erinnert,

1) daß bald die Terz, bald die Quinte oder Octave den oberſten Platz einnehmen ſoll.

2) daß er die Seiten- und Gegenbewegung ſo viel möglich in Acht nehmen ſoll.

3) daß man die Accorde ſo viel möglich dichte neben einander nehmen, und ſich vor großen Sprüngen hüten muß.

4) daß der Einklang öfters die Stelle der Octave vertreten muß, wenn die Stimmen, und vermittelſt derſelben die Hände dichte aneinander gehen. Fig. i.

5) daß man ſich vor der verbotnen Quinten- und Octavenfolge in Acht nehmen muß, z. E.

e	a
c	f
g	c
c	f

Fig. k.

Dieſes iſt falſch, weil darinnen zwiſchen dem Alt und Baß die Octave c f, und zwiſchen dem Tenor und Baß die Quinte $\left[\begin{matrix} g & c \\ c & f \end{matrix}\right.$ ſtecket.

Zweytes Exempel.

e	f	d	e	c	d	h	c
c	d	h	c	a	h	gis	a
a	a	g	g	f	f	e	e
a	d	g	c	f	h	e	a

Fig. l.

oder in folgender Lage.

c	d	h	c	a	h	gis	a
a	a	g	g	f	f	e	e
e	f	d	e	c	d	h	c
a	d	g	c	f	h	e	a

oder:

Digitized by Google

oder:

a	a	g	g	f	f	e	e
e	f	d	e	c	d	h	c
c	d	h	c	a	h	gis	a
a	d	g	c	f	h	e	a

Dieſes Exempel gehöret zur Transpoſition für alle zwölf weiche Töne. Man bemerket darinnen, außer dem weichen und harten Dreyklang, den weichen verminderten Dreyklang h d f auf der Secunda Toni. Um zu wißen, wo derſelbe in den beyden Tonarten, der großen und kleinen Platz hat, darf man nur die Tonleitern, und die Beſchaffenheit der darinnen enthaltnen Quinten unterſuchen. Allenthalben nun, wo eine verminderte Quinte vorhanden iſt, da findet der weiche verminderte Dreyklang Statt; als auf der Septima Toni majoris, z. E. auf h in C dur; ferner auf der Secunda Toni minoris, z. E. auf h in A mol; ferner auf der großen Sexte und großen Septime Toni minoris, als auf fis und gis in A mol. Die verminderte Quinte muß als eine Diſſonanz allezeit aufgelöſet werden, und zwar, wie ſchon oben geſagt iſt, das obere Ende derſelben unterwärts. Die Ausnahmen gehören nicht für Anfänger, ſondern für geübtere.

Achtes Capitel.

Zur Uebung in vermiſchten Dreyklängen, Sexten- und Sextquartenaccorden.

§. 53.

Bey dieſer Lection wird angemerket, daß man, um fehlerhafte Progreſſen zu vermeiden, im Dreyklange öfters die Terz; im Sextenaccorde aber bald die Sexte, und bald die Terz verdoppeln muß, nachdem es die Lage der Töne giebt. Fehlerhafte Progreßen ſind

1) die verbotnen Quinten und Octaven.

2) der Sprung in alle übermäßige Intervallen, als in die übermäßige Secunde (f gis); in die übermäßige Quarte, (c fis), und in die übermäßige Quinte, (c gis) ꝛc. Statt deßen muß man

man in die Repliken dieſer Töne ſpringen, nemlich in die verminderte Septime, die verminderte Quinte, und verminderte Quarte ꝛc.

Erſtes Exempel.

e	g	e	d	c	e	c	h	a	c	a	g	Fig. m.
c	d	c	h	a	h	a	gis	a	g	f	e	
g	g	g	g	e	e	e	e	c	c	c	c	
c	h	c	g	a	gis	a	e	f	e	f	c	

oder in folgender Lage.

c	d	c	h	a	h	a	gis	a	g	f	e	Fig. n.
g	g	g	g	e	c	e	e	c	e	c	c	
e	d	e	d	c	h	c	h	a	c	a,	g	
c	h	c	g	a	gis	a	e	f	e	f	c	

oder

g	g	g	g	e	e	e	e	a	c	a	g	Fig. o.
e	d	e	d	c	h	c	gis	a	g	f	e	
c	d	c	h	c	e	e	e	c	c	c	c	
c	h	c	g	a	gis	a	e	f	e	f	c	

Wenn man nicht die Terz oder Sexte in dem Sextenaccorde zu h, gleich zum Anfange, verdoppelte: ſo würden folgende garſtige Octaven entſtehen,

e d		g g	
c h	oder:	e d	
g g		c h	
c h		c h	

und wenn man nicht die Terz a in dem Dreyklange f a c, in dem vierten Griffe vor dem Schluße, verdoppelte, ſondern folgendergeſtalt ſetzete:

h	a	
gis	f	NB.
e	c	
e	f	

ſo würde in dem Alt, zwiſchen gis f, ein verbotner unmelodiſcher Proceß zum Vorſchein kommen.

Zweytes Exempel.

g	g	fis	g	
e	d	c	h	
c	g	a	d	Fig. p.
c	h	a	g	

Man merke, daß bey dem vierten Griffe das Accompagnement getheilt iſt. Ungetheilt hätte man entweder die Terz h verdoppeln, oder die Quinte d in den Alt ſtellen müſſen, als

fis	g		fis	g
c	h	oder	c	d
a	h		a	h
a	g		a	g

Wenn oben geſagt worden iſt, daß der der untere Theil der übermäßigen Quarte diſſoniret, und ſelbiger einen Grad unter ſich aufgelöſet werden muß; allhier aber im letzten Schemate, da die übermäßige Quarte fis c in die aufſteigende Quarte d g, und nicht in die Sexte h g verwandelt wird, wider die gegebene Regel verſtoßen zu ſeyn ſcheinet: ſo iſt zu merken, daß die gegebene Regel nur gilt, wenn die übermäßige Quarte gegen den Baß ſteht. Allhier aber findet ſie ſich in den Mittelſtimmen.

Drittes Exempel.

Es findet ſich oft, in einer ſtuffenweiſen Baßprogreßion, eine ganze Reihe von Sextenaccorden hintereinänder. Ob es nun gleich keine Mühe koſtet, ſelbige vierſtimmig zu accompagniren: ſo iſt doch nicht nöthig, zumahl bey geſchwinder Bewegung, ſolches allezeit zu thun; und es klinget alsdenn beſſer, nur zwo Stimmen mit der rechten Hand dagegen anzuſchlagen, als:

g	g	f	e	d	c	h	e
e	d	c	h	a	g	f	e
c	h	a	g	f	e	d	c

oder

oder aufſteigend:

g	a	h	c	c	h
d	e	f	g	a	d
h	c	d	e	f	g

Wer die Sätze vierſtimmig haben will, muß den Sextenaccord wechſelsweiſe mit der Octave und der Sexte, oder Terz verdoppeln, als

g	g	f	e	d	c	h	c
e	d	c	h	a	g	f	g
c	g	a	e	f	c	d	e
c	h	a	g	f	e	d	c

Hier iſt die Octave und Sexte wechſelsweiſe verdoppelt worden. Man ſehe Fig. (q), wo bald die Terz, bald die Octave, und bald die Sexte verdoppelt wird. Für einen Anfänger iſt dieſes genug.

Viertes Exempel.

Man ſehe Fig. (f) und (g) zurück, und merke ſich das Tractament des Sextquartenaccords, in Abſicht auf die Quarte, die im Accompagnement allezeit einem Grad unter ſich gehen muß.

Neuntes Capitel.

Zur Uebung des Septimenaccords, und der davon abſtammenden Sätze.

§. 54.

Der Septimenaccord kann in allerley Arten von Harmonien aufgelöſet werden. Doch hierum braucht ſich der Accompagniſt, als Accompagniſt, nicht zu bekümmern. Die Harmonie, in welche er den Septimenaccord auflöſen ſoll, iſt ihm vorgeſchrieben, und er braucht auf nichts Acht zu haben, als der Septime des Satzes ihre gehörige Fortſchreitung zu geben. Man ſehe das Exempel bey Fig. r.

Die Septime c, die im zweyten Griffe erſcheint, wird durch die Octave c des erſten vorbereitet, und in die Terz h des dritten aufgelöſet. Während der Zeit, daß dieſe erſte Septime c d im zweyten Griffe anſchläget, wird in eben dieſem Satze eine im dritten Griffe anſchlagende, und in dem vierten Griffe in die Terz ſich auflöſende Septime f, durch die

Terz f, vorbereitet. Die Terz c im fünften Accord dient zur Vorbereitung der Septime c im ſechſten Griffe, welche im ſiebenten auf die Quinte h herabgeht. Es iſt annoch zu merken, daß im zweyten Griffe zur Verminderung zwoer Quinten, die Quinte a aus dem Septimenaccorde weggelaſſen, und dafür der Grundton mit der Octave verdoppelt iſt. Aus voriger Urſache iſt im ſiebenten Griffe die Terz g verdoppelt worden.

Zweytes Exempel.

Wer mit dem Septimenaccorde gehörig umzugehen weiß, der weiß auch mit den davon abſtammenden Sätzen umzugehen. Wie es nemlich mit der Septime gehalten wird, ſo muß es auch mit der Quinte im Sexquintenaccord; mit der Terz im Terzquartenaccord; und mit dem untern Ende der Secunde in dem Secundenaccord gehalten werden, wie man aus den Exempeln bey Fig. (f) ſehen wird.

Der Septimenaccord d f a c von No. 1. verwandelt ſich bey No. 2. in den Sextquintenaccord f d a c, deßen Quinte in dem folgenden Griffe auf das h, und alſo einen Grad heruntergeht. Bey No. 4. wird der nemliche Septimenaccord in den Secundenſatz c d f a verändert, worinnen der unterſte Theil der Secunde, nemlich der Baß, einen Grad abwärts geht. Der Septimenſatz g d f h von No. 1. wird bey No. 2. in einen Secundenaccord umgeformet. Der Baß, der die Dißonanz begreift, und die Septime des Grundaccords g h d f vorſtellet, geht einen Grad unter ſich. Bey No. 3. wird ebenderſelbe Satz in den Terzquartenaccord d f g h, und bey No. 4. in den Sextquintenaccord h d f g verändert. Der Ton f, der die Dißonanz enthält, wird allenthalben regelmäßig, oder legaliter, wie man zu ſprechen pflegt, aufgelöſet.

Zehntes Capitel.

Zur Uebung des Nonenaccords.

§. 55.

Man weiß, daß der Nonenaccord von dem Septimenaccorde abſtammet, wenn demſelben eine Terz unterwärts hinzugefüget wird. Da die None alſo die Septime desjenigen Accords, von welchem ſie herkömmt,

kömmt, vorſtellet, ſo muß ſie auch wie ſelbige vorbereitet und aufgelöſet werden. Der Septimenaccord ſey g h d f. Man ſetze die Terz e unter ſelbigen: ſo entſteht der Nonenaccord e g h d f. Der Ton f, der die None macht, folget der Progreßion des Tons f aus dem Septimenſatze; und in Anſehung der zweyten Diſſonanz im Nonenaccord, nemlich der Septime, allhier d: ſo iſt bekannt, wie mit einer Septime verfahren werden muß. Man ſehe Fig. (t).

Bey No. 1. iſt die Grundharmonie der Sätze von No. 2. 3. 4. Da der Nonenſatz bey No. 2. und 3. nur vierſtimmig ausgeübt wird: ſo hat man dort die Quinte und hier die Septime weggelaßen. Bey No. 4. aber iſt er vollſtändig. Die None f wird durch die Terz d, und die Septime d von No. 2. allenthalben durch die Octave d vorbereitet. Beyde reſolviren überall abwärts.

Eilftes Capitel.

Zur Uebung des Undecimenaccords.

§. 56.

Da der Undecimenaccord von dem Septimenſatze entſpringet, wenn demſelben eine Quinte unterwärts hinzugefügt wird: ſo erhält dadurch die Undecime, vulgo genannte Quarte, ein der Septime gänzlich ähnliches Tractament. Man ſehe Fig. (u).

Bey No. 1. iſt die Grundharmonie in Septimenſätzen von den Undecimenaccorden bey No. 2. 3. und 4., wo man in jedem dritten Griffe den Undecimenſatz findet, und zwar fünfſtimmig bey No. 2 und vierſtimmig bey No. 3 und 4 dort mit weggelaßener None, und hier mit weggelaßener Quinte. Die None in dieſem Satze über der Prima Toni hat die Freyheit ſowohl auf- als abwärts ſich aufzulöſen. Wenn man die Septime wegläßet, ſo gehet insgemein der Septimenaccord, oder ein durch die Umkehrung davon abſtammender, vor dem Undecimenſatze her, als:

	NB.			NB.	
f	f	e	e	e	d
d	d	c	a	a	a
g	g	g	g	g	f
h	c	c	cis	d	d

Zweytes Exempel.

Man ſehe Fig. (v). Bey No. 1. findet man den Septimenſatz d f (a) c, unter welchen die Quinte g geſetzet wird, um den bey No. 2. und 3. in jedem zweyten Griffe befindlichen verkürzten Undecimenaccord entſpringen zu laßen. Bey No. 2. iſt die None, und bey No. 3. ſowohl die None, als Septime weggeblieben, und der Baß mit der Octave verdoppelt worden. Der bey No. 3. verkürzte Undecimenſatz wird insgemein der Quintquartenaccord genennet.

Zwölftes Capitel.

Zur Uebung des Terzdecimenaccords auf der Prime Toni Minoris.

§. 57.

Der Terzdecimenaccord entſpringet von dem Septimenſatze, wenn demſelben eine Septime unterwärts hinzugefügt wird, und behält das völlige Tractament des Septimenaccords. Man ſehe Fig. (w).

Bey No. 1. iſt der verminderte Septimenaccord gis h d f, der bey No. 2. zu dem Terzdecimenſatze a gis h d f wird. Die Terzdecime f, vulgo Sexte, und die Undecime d löſen ſich abwärts auf. Die None h kann ſowohl auf- als abwärts gehen, nachdem es die Umſtände erlauben.

Wenn der Terzdecimenaccord verkürzt gebraucht werden ſoll, ſo läßet man insgemein den Accord der Septime, von welchem er entſpringet, vor ihm hergehen. Man ſehe No. 4. und 5. wozu die Grundharmonie bey No. 3. vorläufig angeführt iſt. Bey No. 4. iſt die Septime, und bey No. 5. die None weggeblieben.

Dreyzehntes Capitel.

Zur Uebung in allerhand Arten von Accorden.

Erſtes Exempel.

Welches das gewöhnliche Accompagnement der harten Tonleitern enthält.

Man ſehe Fig. (x). Dieſes Exempel muß in alle zwölf harte Töne tranſponirt, und dergeſtalt geübt werden, daß auf der Anfangsnote bald

bald die Octave, bald die Quinte, und bald die Terz oben steht, und nach Proportion fortgefahren wird. Jeder Schüler des Generalbaßes muß dieses Exempel, in allen harten Tönen, schlechterdings aus dem Grunde inne haben.

Zweytes Exempel,

welches das gewöhnlichste Accompagnement der weichen Tonleitern enthält.

Man sehe Fig. (y). Hiemit wird wie mit dem ersten Exempel verfahren.

Drittes Exempel.

Zur Uebung des großen übermäßigen Dreyklangs, und des übermäßigen Sextenaccords.

Man sehe Fig. (z). Der harte übermäßige Dreyklang erscheint im vierten Griff c e gis, und der übermäßige Sextenaccord im siebenten. Die übermäßige Quinte gehet über sich, und die übermäßige Sexte welche mit der verdoppelten Terz begleitet wird, ebenfalls. Man transponire dieses Exempel in alle Moltöne.

Viertes Exempel.

Es ist oben gesagt worden, daß wenn der sogenannte Quintquartenaccord umgekehrt wird, daraus ein Quintsecundensatz entsteht, und folgendes Exempel wird es beweisen.

					1.					2.		
c	c	h	c	e	g	g	e		c	d	d	c
g	g	g	g	c	d	d	c	oder	g	g	g	g
e	d	d	e	g	g	g	g		e	d	d	e
c	g	g	c	c	c	h	c		c	c	h	c

Der Quintquartensatz kommt im zweyten Griffe, und der mit der Quinte verdoppelte Quintsecundensatz im sechsten Griffe bey (1) zum Vorschein. Bey (2) ist er mit dem obersten Theil der Secunde verdoppelt zu finden.

Fünf-

Digitized by Google

Fünftes Exempel.

Welches den Unterſcheid zwiſchen der übermäßigen Secunde, und der übermäßigen None begreiflich macht.

(1)

d	d	d	c
a	h	h	a
a	gis	gis	e
f	f	e	a

(2)

d	d	c
h	h	a
gis	gis	a
e	f	f

Bey der übermäßigen Secunde geht der Baß abwärts, wie man bey No. 1. ſieht; und bey der übermäßigen None bleibt der Baß, und der oberſte Theil des Intervalls, allhier gis, geht eine Stuffe über ſich.

Sechſtes Exempel.

(1)

g	f	f	e	e	d	d	c	c	h	c	c	h	c
e	d	d	c	c	h	h	a	a	g	g	f	g	g
c	a	g	g	f	f	e	e	d	d	e	f	f	e
c	c	h	h	a	a	g	g	f	f	e	d	d	c
	2	6 5	2	6 5	2	6 5	2	6 5	2	6	7	7	3

ingleichen.

(2)

e	d	d	c	c	h	h	a	a	g	g	f	f	e
c	c	h	h	a	a	g	g	f	f	e	d	d	c
g	a	g	g	f	f	e	e	d	d	c	a	g	g
c	f	f	e	e	d	d	h	c	h	c	c	h	c
	6 5	2	6 5	2	6 5	2	6 5	2	6 5	3	2	6 5	3

Bey No. 1. findet man eine abwechſelnde Folge von Secunden- und Sextquintenſätzen; und bey No. 2. von Sextquinten- und Secundenſätzen. Der Urſprung beyder Exempel, iſt folgender Grundbaß, mit ſteigenden Quarten und fallenden Quinten.

	7	7	7	7	7	7	7	7	7	3	7	7	3
c	d	g	c	f	h	e	a	d	g	c	d	g	c

Dieſe Sätze muß man ſich in allen Tönen geläufig machen.

Zweytes

Zweytes Hauptstück.

Erstes Capitel.

Von der Bezifferung der Accorde.

§. 1.

Die Zeichen, deren man sich zur Bemerkung der Accorde bedienet, sind 1) die einfachen Zahlen von eins bis neun; 2) die Versetzungszeichen, d. i. das Kreutz, das runde Be und das viereckigte Be; und 3) einige kleine Striche. Diese Zeichen werden insgemein Signaturen genennet.

§. 2.

Die beyden Hauptgegenstände, worauf es bey Bezifferung eines Basses ankömmt, sind die Bequemlichkeit, und Richtigkeit. Ein Generalbaß wird alsdenn bequem zu spielen seyn, wenn alle Accorde mit so wenig Ziffern, als möglich, vorgestellet werden. Richtig ist er, wenn die von einander zu unterscheidenden Accorde durch zulängliche Zeichen dergestalt bemerket sind, daß es unmöglich ist, bey Erblickung derselben einen Satz mit dem andern zu verwechseln.

§. 3.

Die Signaturen werden ordentlicher Weise über die Noten gesetzt. Man kann sie aber auch darunter schreiben, wenn oberwärts kein Platz dazu vorhanden ist.

§. 4.

Wenn ein Accord nicht durch eine Zahl allein bemerket werden kann: so nimmt man zwo, oder mehr Zahlen; und diese Zahlen werden übereinander, nicht aber neben einander gesetzt.

§. 5.

Wenn zu einer Note mehrere Accorde nacheinander angeschlagen werden sollen: so setzt man die dazu gehörigen Signaturen neben einander.

Digitized by Google

§. 6.

Wenn eben derselbe Griff zu verschiedenen Noten hintereinander angeschlagen werden soll: so bedient man sich gerne eines Strickes, um die verbleibende Harmonie zu bezeichnen, anstatt dieselbe durch veränderte Ziffern zu wiederhohlen.

§. 7.

Wenn der Anschlag der Harmonie auf eine Wechselnote fällt: so wird solches durch einen Queerstrich angezeiget, wie bey fig. 1.

§. 8.

Wenn ein Intervall in einer andern Proportion, als es der Notenplan giebt, genommen werden soll: so muß solches durch gehörige Signaturen bemerket werden, nemlich durch ein der Ziffer hinzugefügtes Versetzungszeichen. Bey der Terz allein pfleget man das Versetzungszeichen wegzulassen.

§. 9.

Der harte Dreyklang wird entweder mit einer 8, 5, 3, einem Kreutz oder viereckigten Be bezeichnet.

§. 10.

Der weiche Dreyklang wird entweder mit einer 8, 5, 3, einem runden oder viereckigten Be bezeichnet.

§. 11.

Der weiche verminderte Dreyklang kann mit einer 8 und 5, oder nach Telemannischer Art mit einer 5, und einem halben Bogen darüber, z. E. $\overset{\frown}{5}$, bemerket werden. Vielmahl ist die Bemerkung gar nicht nöthig.

§. 12.

Der harte übermäßige Dreyklang kann entweder mit einer 5, die ein Kreuz oder viereckigtes Be neben sich hat, oder mit einem Queerstrich durch die 5 angezeiget werden.

§. 13.

Jeder Sextenaccord wird mit einer 6; und jeder Sextquartenaccord mit einer 6 und 4 angezeiget.

§. 14.

Die Signatur des Septimenaccords ist eine 7; des Sextquintenaccords 6 und 5; des Terzquartenaccords eine 4 und 3; und des Secundenaccords eine 2.

§. 15.

§. 15.

Der Nonenaccord, wenn nichts als die Quinte oder Terz zur None gegriffen werden ſoll, wird mit einer bloßen 9 bezeichnet. Soll aber die Septime anſtatt der Quinte dazu genommen werden: ſo ſchreibt man eine 9 und 7 übereinander.

§. 16.

Der Quintquartenaccord wird mit einer 5 und 4 bezeichnet; und der Quintſecundenaccord mit 5 und 2. Wenn die None mit der Quarte; oder die Septime mit der Quarte verbunden werden ſoll: ſo ſchreibt man im erſten Fall eine 9 und 4 über einander; und im andern eine 7 und 4.

§. 17.

Der Terzdecimenaccord auf Prima Toni wird mit einer großen 7, kleinen 6 und 4 bemerket.

§. 18.

Wenn in einem Accorde ein Ton, wider die Vorſchrift des Notenplans, um einen kleinen halben Ton erhöht oder erniedrigt werden ſoll, und dieſer Ton nicht in der Hauptſignatur des Accords begriffen iſt: ſo muß man dieſe Signatur mit einer Signatur vermehren, und alsdenn verfahren, wie im §. 8. gelehrt worden iſt. Zum Exempel wenn in einem aus dem C dur gehenden Stücke, ins G dur ausgewichen wird, und zur Note a der Terzquartenaccord a c d fis gemacht werden ſoll: ſo muß zur Signatur 4 und 3, die den Terzquartenaccord anzeigt, annoch eine 6 mit einem Kreutze an der Seite hinzugefüget werden; und ſo in andern ähnlichen Fällen.

Zweytes Capitel.

Welches allerhand vermiſchte Anmerkungen enthält.

§. 19.

In Oertern, wo alle Stimmen in Einklängen oder Octaven fortgehen, muß der Accompagniſt keine Accorde anſchlagen, ſondern entweder den Baß mit der linken Hand allein ſpielen, oder ſelbigen mit der rechten verdoppeln. Finden ſich an dergleichen Oertern Ziffern

sern über dem Basse: so ist solches ein Zeichen, daß der Componist nicht gewußt, was er gemacht hat, und ein Zeichen seiner schlechten Einsichten.

§. 20.

Wo *tasto solo* steht, werden ebenfals keine Accorde gegriffen, sondern man schlägt den Baß allein an; und erneuert den Anschlag von Zeit zu Zeit, wenn sich der Ton zu verliehren anfängt.

§. 21.

Man muß die Accorde so viel möglich neben einander nehmen, und nicht mit der rechten Hand bald hier, bald dorthin springen.

§. 22.

Wenn man die Lage der rechten Hand verändern will, fals solche zu hoch hinauf, oder zu tief herunter gerathen: so muß solches nach einem consonirenden Satze geschehen.

§. 23.

Alle Accorde müssen ohne die geringste Künstley, ohne Lauffer und Brechungen ꝛc. angeschlagen werden. Triller und Mordenten mit der rechten Hand ꝛc. fallen gänzlich weg. Das Recitativ leidet im Punct der Brechungen hin und wieder eine Ausnahme.

§. 24.

Die rechte Hand muß nicht tiefer als bis ins kleine e, und nicht höher als bis ins zweygestrichne g ordentlicher Weise kommen.

§. 25.

Man hat die Regel, daß das Accompagnement nicht über die Hauptstimme, die man accompagniret, wegsteigen soll. Es kann aber selbige nicht in allen Fällen beobachtet werden.

§. 26.

Mit der Stärke und Schwäche des Anschlags, oder dem Forte und und Piano, muß sich der Accompagnist nach dem Spieler der Hauptstimme richten.

§. 27.

Die Regel ist, daß man allezeit vierstimmig accompagnirem muß. Indessen thut in mehr als einem Falle ein drey- ja öfters zweystimmiges Accompagnement eine bessere Wirkung, als das vierstimmige. Doch um diese

dieſe Fälle zu beurtheilen, muß man ſich ſchon lange Zeit im Accompagniren geübt, und ſeinen Geſchmack gebildet haben. Es darf ſich alſo kein Anfänger mit dem wenigerſtimmigen Accompagnement abgeben, und ſelbiger muß in dem vierſtimigen aufs ſtrengſte geübet werden. Es iſt gewiſſermaßen leichter, ohne Beleidigung der harmoniſchen Regeln eine Stimme wegzulaſſen, als eine zuzuthun.

§. 28.

Alle Conſonanzen können verdoppelt werden; aber keine Diſſonanz, weil ein häßlicher Mislaut, und bey der Reſolution Octaven entſtehen würden.

§. 29.

Das vierſtimmige Accompagnement wird dadurch nicht aufgehoben, wann bey der Verdoppelung eines Intervalls nur drey wirkliche Töne auf dem Claviere zum Gehöre kommen, z. E.

e	d		c	c		c	h
c	d		b	a		a	g
g	g	oder	g	f	ingleichen	fis	g
c	h		e	f		d	e

Ich ſupponire, daß in dem zweyten und dritten Exempel die Hände nahe an einander gerathen ſind, und die Töne f f und g g im Einklange, und nicht in der Octave, gegriffen werden. Man laſſe die Partien ſingen: ſo wird man alle vier Stimmen hören. Auf dem Clavier iſt es nicht möglich ſelbige anders zu haben.

§. 30.

Ein Accompagniſt muß nicht allein den Baßſchlüſſel kennen, ſondern ſich auch den Alt- und Tenorſchlüſſel geläufig machen.

§. 31.

So viele Haupttheile in einem Tact vorkommen, ſo viele Griffe müſſen ordentlicher Weiſe in ſelbigem gemacht werden, und dieſe Griffe werden ſogleich zum Anfang eines jeden Haupttheils angeſchlagen. Alſo gehören z. E. in den Raum eines Viervierteltacts vier Griffe, als:

e	e	f	f	e	e	d	d	e	
c	c	d	d	d	e	e	h	c	
g	g	a	g	g	g	a	g	g	fig. 2.
c	e	e	h	c	e	f	g	c	

In

In den Raum eines Zweyzweytheil- und Zweyviertheiltacts gehören zween Griffe, als:

e	e		f	f		e	e	d	d	e
c	c		d	d		d	c	c	h	c
g	g		a	g		g	g	a	g	g
c	c		c	h		c	e	f	g	c

In den Raum des langsamern Dreyviertheil- und Dreyachttheiltacts gehören drey Griffe, als:

e	e	g		e	d	c		d	c	h	c
c	c	d		c	h	a		a	g	g	g
g	g	g		g	g	e		f	e	d	e
c	c	h		c	g	a		f	g	g	c

§. 32.

Die vorige Regel bleibt, wenn auch gleich die Haupttheile eines Tacts in kleinere Noten zergliedert werden, woferne der Componist nicht zu jeder kleinern Note einen besondern Griff verlangt. Dieses letztere ist aus den darüber gesetzten Ziffern zu erkennen. Im erstern Falle kann im Viertheiltact ein Viertheil entweder in zwey Achttheile, oder in vier Sechzehntheile ꝛc. verwandelt werden. Alsdenn wird der Griff auf jedem ersten Achttheile, oder jedem ersten Sechzehntheile ꝛc. angeschlagen, und zu den andern Baßnoten wird mit der rechten Hand nichts gemacht. Zum Exempel will ich die Aufgabe bey fig. 3. da der Baß in folgenden Viertheilen fortgeht,

c e g g fig. 3.

auf folgende Art mit Nebennoten in Achttheilen durchflechten:

c d e f g f g g fig. 4.

Hier wird zu dem ersten, dritten, fünften, und siebenden Achttheile mit der rechten Hand angeschlagen, und die andern Achttheile werden übergangen. Eben dieses Exempel mit Sechzehntheilen:

c h c d e d e f g f g a g f g g fig. 5.

Hier wird zu dem ersten, fünften, neunten und dreyzehnten Sechzehntheile angeschlagen.

§. 33.

§. 33.

Wenn anstatt der Hauptnote, eine Wechselnote auf den Anfang eines Tacttheils fällt: so wird der Accord auf dieser Wechselnote angeschlagen, z. E.

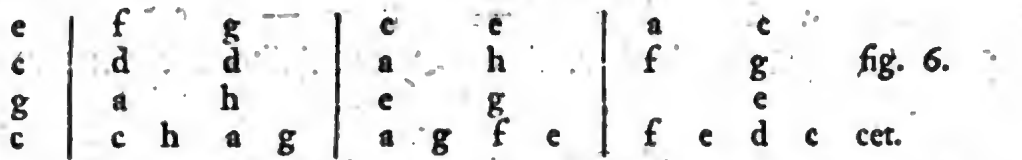


fig. 6.

Wechselnoten sind allhier die dritten Achttheile in jedem Tact, als a, f und d.

§. 34.

Im geschwindern Dreyviertheil- und Dreyachttheiltacte werden insgemein nur zween Griffe gemacht, wofern nicht mehrere vorgeschrieben sind. Diese beyden Griffe werden ordentlicher Weise auf dem ersten und dritten Haupttheile gemacht.

Exempel.

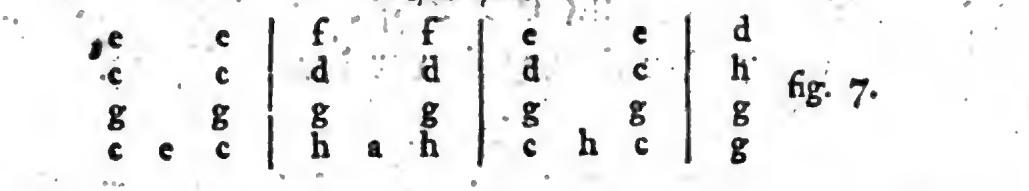


fig. 7.

§. 35.

Eine Triole wird mit einem Griff abgefertigt, wenn nicht mehrere verlangt werden; und der Griff wird zur ersten Note angegeben.

§. 36.

Wenn zween oder mehrere Tacttheile in eine lange Note von proportionirtem Wehrte zusammengezogen werden: so muß man sich mit dem Griffe ebenfals darnach richten, und nicht eher mit der rechten Hand einen Accord machen, ehe nicht eine neue Note solches verlanget, z. E. im Dreyviertheltheiltact.

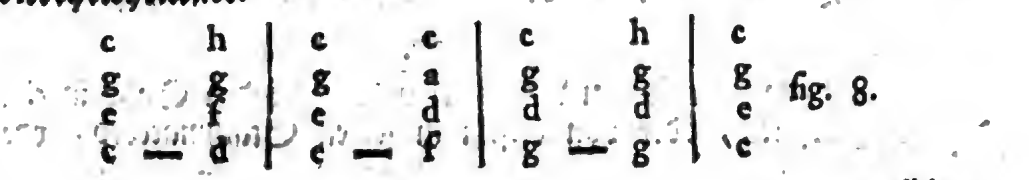


fig. 8.

Oder:

Oder:

c h	c c	c h	c
g g	g a	g g	g
e f	e d	d d	e
c d —	e f —	g g —	c

fig. 9.

Exempel, wo drey Griffe in einem Dreyviertheiltacte vorkommen, ſehe man bey fig. 10.

§. 37.

Da der Sechsachttheiltact aus dem Zweyviertheil, und der Neunachttheil aus dem Dreyviertheiltact entſteht, wenn jeder Tacttheil um die Hälfte vermehrt wird: ſo gehören zum Sechsachttheil nur zween Griffe, und drey zum Neunachttheil, wenn nicht mehrere vorgeſchrieben ſind.

Drittes Capitel.

Von der Aufhaltung der Auflöſung; und der Verſetzung der Harmonie vor der Auflöſung.

§. 38.

Die Auflöſung einer Diſſonanz wird aufgehalten, wenn die Diſſonanz auf ihrer Stuffe ſtehen bleibt, und auf ſelbiger in ein anderes Intervall verwandelt wird, ehe man ſie, ihrer Natur zu Folge, unter oder über ſich gehen läßt, z. E.

c	h	c	c	h	c
g	g	g	a	g	g
e	d	e	f	d	e
c	g	g	f	g	c

Hier wird die Quarte g c aus dem Sextquartenaccord g c e in die Quinte f c verwandelt, bevor ſie aus dem Griffe g d g h ihre Auflöſung bekömmt.

§. 39.

Wenn man aus einem umgekehrten diſſonirenden Satze in einen andern umgekehrten, oder von dieſem in ſeinen Stammaccord, oder von dem

Digitized by Google

dem Stammaccord in einen umgekehrten geht: ſo heißt dieſes die Harmonie vor der Auflöſung verſetzen, z. E.

f f e
d d c
h g g
g h c

Hier wird der Septimenaccord zu einem Sextquintenaccorde, ehe die Auflöſung geſchicht.

Ferner

f f e
d d c
g h g
h g c

Hier wird der Sextquintenaccord in ſeinen Stammaccord verändert, ehe die Auflöſung geſchicht.

Ingleichen:

h h c
g g g
d f e
f d c

Hier wird der Secundenaccord zum Terzquartenaccord, ehe die Auflöſung erfolget.

Viertes Capitel.

Von dem unvorbereiteten Anſchlage der Diſſonanzen in der freyen Schreibart.

§. 39.

Der erſte Fall, in welchem eine Diſſonanz unvorbereitet zum Vorſchein kömmt, iſt wenn man eine Diſſonanz in eine andere auflöſet, z. E.

a	a	g	f	e
f	f	e	d	c
e	h	c	d	g
f	g	a	h	c

fig. 10.

Digitized by Google

Die None a reſolvirt ſich allhier in die Septime g, und dieſe Septime in die falſche Quinte f. Dieſer Fall läſſet ſich am beſten aus der Verbeiſſung oder Auslaſſung einer durchgehenden Note erklären, ob gleich ſonſt andere Erklärungen möglich ſind. Um ſich dieſe Auslaſſung begreiflich zu machen, ſehe man folgendes Schema, worinnen die None in eine durchgehende Octave, und die Septime auf eine in den Nachſchlag fallende Sexte herabgeht, als:

a	a	g	g	f
f	f			e
c	h			c
f	g			a

Ein ander Exempel,
worinnen ſich die Septime in eine übermäßige Quarte auflöſet.

c —	c	h		c
:	a	g		g
	f	d		c
	d	f		e

Zur Erklärung dieſes Falls dient folgende Vorſtellung:

c —	c	h	h	c
	a		g	g
	f		d	e
	d		f	e

Man applicire dieſes auf ähnliche Fälle.

§. 40.

Der zweyte Fall, worinnen eine unvorbereitete Diſſonanz erſcheinet, iſt, wenn man gerade weg aus einem conſonirenden Accord in einen diſſonirenden gehr. Dieſes aber geſchicht nur hauptſächlich mit folgenden diſſonirenden Sätzen, als:

1) mit dem kleinen Septimenaccord auf der Dominante in beyden Tonarten, z. E. mit g h d f in G dur, und e gis h d in A mol.
2) mit den davon abſtammenden Sextquinten- Terzquarten- und Secundenaccorden.

3) mit

3) mit dem kleinen Septimenaccord auf der Septima Toni majoris, z. E. mit h d f a in C dur.
4) mit dem kleinen Septimenaccord auf der Secunda modi minoris, z. E. h d f a in A mol.
5) mit dem verminderten Septimenaccorde auf der großen Septima Toni minoris, als gis h d f in A mol, und den vermittelst der Umkehrung davon entstehenden Sätzen.
6) mit dem kleinen Nonenaccorde auf der Quinta Toni minoris bey liegendem Basse, z. E. e gis h d f auf e in A mol.
7) mit dem großen Nonenaccorde auf der Quinta Toni majoris bey liegendem Basse, z. E. g h d f a, auf g in C dur.

§. 41.

Ob diese Dissonanzen nun gleich unvorbereitet erscheinen können: so müssen sie doch gehörig aufgelöset werden. Der freye Anschlag entsteht indessen aus einer Setzfigur, die die Anticipation oder Vorausnahme einer durchgehenden Note heißet. So muß folgendes Exempel:

g	|	fis	f	e	
e	|	d	d	c	
cis	|	c	h	b	cet.
a	|	d	g	c	

auf folgende Art verstanden werden:

a g	|	fis		g	f	e	
e	|	d	c	h		c b	cet.
cis	|	a		g		g	
a	|	d		g		c	

und eben so in ähnlichen Fällen.

§. 42.

Ich muß bey dieser Gelegenheit einer Septime gedenken, die die Erlaubniß hat ohne Auflösung durchzugehen. Der Anfänger braucht solche nur dreystimmig zu nehmen, als:

c	c	e	|	c
c	f	g	|	a
c	d	e	|	f

Digitized by Google

Ein Geübterer kann die Quarte dazu greiffen, als:

e	c	c	a
g	g	g	f
e	f	e	c
c	d	e	f

oder die Quinte, als:

c	c	c	a
e	f	g	f
c	a	g	c
c	d	e	f

fig. 11.

Fünftes Capitel.

Vom Sitze gewiſſer Accorde.

§. 43.

Nach dem Accorde des Haupttons, der entweder dur oder mol iſt, iſt der Septimenaccord auf der Dominante, das iſt, auf der Quinta Toni, der vornehmſte Accord. Er beſteht in beyden Tonarten aus der großen Terz, reinen Quinte und kleinen Septime, z. E. g h d f in C dur, und e gis h d in A mol. Der von ihm abſtammende Sextquintenaccord, zum Exempel h d f g, wird vorzüglich der Accord der falſchen Quinte, und der von ihm abſtammende Secundenſatz, z. E. f g h d, der Accord der übermäßigen Quarte genennet. Der Accord der falſchen Quinte hat ſeinen Sitz auf der Septima Toni, und der von der übermäßigen Quarte auf der Quarta Toni.

§. 44.

Anſtatt des Accords der falſchen Quinte wird auf der Septima Toni majoris, ein aus dem weichen verminderten Dreyklange und einer kleinen Septime beſtehender Septimenaccord, z. E. h d f a, auf h in C dur, öfters gebraucht. Auf der großen Septima Toni minoris hingegen bedient man ſich zu eben dieſem Behuf des verminderten Septimenaccords, z. E. gis h d f auf gis in A mol. Der davon abſtammende übermäßige Secundenaccord, f gis h d, der nirgends als auf der Sexte einer weichen Tonart Platz hat, iſt beſonders merkwürdig.

§. 45.

Digitized by Google

§. 45.

Es hätte gleich zum Anfange sollen gesagt werden, daß der weiche verminderte Dreyklang auf der Septima Toni majoris, und auf der Secunde, und der großen Sexte und großen Septime Toni minoris zu Hause ist.

§. 46.

Der Accord der übermäßigen Sexte hat seinen Sitz auf der kleinen Sexte Toni minoris.

§. 47.

Der aus der Quinte, Septime, None und Undecime (vulgo Quarte) bestehende Undecimenaccord, z. E. c g h d f, oder a e gis h d, gehört auf Primam Toni in beyden Tonarten.

§. 48.

Der aus der Septime, None, Undecime, und Terzdecime, (vulgo Sexte) bestehende Terzdecimenaccord, z. E. a gis h d f, gehört auf Primam Toni minoris.

Sechstes Capitel.

Von der Ausweichung aus einem Ton in den andern, oder der Modulation.

§. 49.

Jedes Stück ist in einem gewissen Ton, und in einer gewissen Tonart componirt, womit man anfängt, und schließt.

§. 50.

Wenn man in dem festgesetzten Ton und Modo angefangen, und einige Zeit darinnen verweilet hat: so erfordern die Gesetze der Mannigfaltigkeit, daß man den Ton verändert. Diese Veränderung des Tons kann in jeder Tonart auf fünferley Art geschehen.

§. 51.

Ist der Hauptton dur, zum Exempel C dur, so kann man ausweichen

1) in Quintam Toni, allhier g dur.
2) in Quartam Toni, allhier f dur.

3) in Sextam Toni, allhier a mol.
4) in Tertiam Toni, allhier e mol.
5) in Secundam Toni, allhier d mol.

Die Beschaffenheit der Tonart wird von der Beschaffenheit der Töne der Septen entschieden. So kann man z. E. aus C dur nicht in d dur ausweichen, weil d dur ein fis erfordert; in der Tonleiter c d e f g a h c aber kein fis enthalten ist. Die weitere Application auf die übrigen Tonarten, in welche man ausweichen kann, ist leicht zu machen. Was übrigens von C dur gilt, das gilt mit gehöriger Anwendung von G dur, D dur, u. s. w. kurz von allen zwölf harten Tönen.

§. 52.

Ist der Hauptton mol, z. E. A mol, so kann man ausweichen

1) in Quintam Toni, allhier e mol.
2) in Quartam Toni, allhier d mol.
3) in Tertiam Toni, allhier c dur.
4) in Sextam Toni, allhier f dur.
5) in Septimam Toni, allhier g dur.

Man sieht, daß C dur und A mol einerley Ausweichungen haben; und eben so ist es mit G dur und E mol; imgleichen mit F dur und D mol u. s. w. bewandt.

§. 53.

Um aus einem Tone in den andern zu gehen, thut man am besten, wenn man den kleinen Septimenaccord desjenigen Tons, in welchen man gehen will, oder einen durch die Umkehrung davon abstammenden Satz voranschicket.

Erstes Exempel
aus C dur in G dur zu gehen.

c	c	c	h	c	c	a	h	c	c	h		
g	g	a	g	g	g	fis	g	g	fis	g		
e	e	d	d	e	e	d	d	e	d	d		fig. 12.
c	e	f	g	c	c	c	h	a	d	g		

Bis zum sechsten Griff ist die Modulation in C dur, von wannen sie sich vermittelst des übermäßigen Quartenaccords c d fis a, der von dem kleinen Septi-

Septimenaccorde d fis a c abſtammet, in den Ton G dur lenket. Man verſetze dieſes Exempel in G dur, um aus ſelbigem in D dur zu gehen, als

h	h	a	a	h	h	cis	d	d	cis	d	
g	g	g	fis	g	g	a	a	g	g	fis	
d	d	e	d	d	d	e	fis	g	e	d	
g	h	e	d	g	g	g	fis	e	a	d	

Man verſetze es ferner in F dur, um in C dur auszuweichen, und ſo weiter in alle übrige harte Töne.

Zweytes Exempel
aus A mol ins E mol auszuweichen.

e	e	f	e	e	e	dis	e	e	dis	e	
c	c	h	h	c	c	h	h	c	h	h	
a	a	a	gis	a	a	fis	g	a	fis	g	
a	c	d	e	a	a	a	g	fis	h	e	

Die Harmonie bleibt allhier ebenfals bis zum ſechſten Griff in A mol, und von dannen geht ſie vermittelſt des übermäßigen Quartenaccords a fis h dis ins E mol. Man transponire dieſes Exempel in alle zwölf weiche Töne.

Drittes Exempel
aus C dur ins A mol zu gehen.

e	f	f	e	e	d	d	c	
c	d	d	d	c	c	h	a	
g	a	g	g	g	a	e	e	fig. 13.
e	e	h	c	e	fis	gis	a	

Bis zum fünften Griffe iſt die Modulation in C dur. Bey dem ſechſten ſcheinet ſie, vermittelſt des falſchen Quintenaccords fis a c d, die Tonart G dur im Vorbeygehen zu berühren, ob dieſer Accord gleich ebenfals in A mol möglich iſt. Bey dem ſiebenten Griff entſcheidet ſich endlich ſelbige aufs deutlichſte für A mol, durch den Accord gis e h d.

Viertes Exempel
aus A mol ins C dur zu gehen.

e	d	d	c	f	f	e		
c	h	h	a	c	du	d		
a	f	e	e	d	g	g	fig. 14.	
a	a	gis	a	a	a	h	c	

Bis

Bis zum ſechſten Griffe iſt die Harmonie annoch in A mol. Dieſer ſechſte Griff aber dient dazu, um den Weg nach C dur zu bahnen, indem vermittelſt deſſelben der ſiebente Griff vorbereitet, und dadurch in dieſen Ton ausgewichen wird.

Ich erinnere es allhier zum letztenmahle, daß ein fleißiger Scholar alle dieſe und folgenden Exempel in alle übrige Töne transponiren muß, wenn er Nutzen davon haben will.

Fünftes Exempel
aus C dur ins F dur zu gehen.

e	a	g	g	c	b	b	a
g	f	f	e	g	f	g	f
e	d	d	c	e	d	c	c
c	c	h	c	c	d	e	f

Man erkennet es ſofort aus dem ſechſten Griffe, daß ſich die Modulation verändert. Aber der ſiebente entſcheidet es erſt, daß ſie nach F dur hingeht.

Sechſtes Exempel
aus A mol ins D mol zu gehen.

e	d	h	c	cis	d	e	f
a	h	gis	a	a	a	cis	d
e	f	e	e	e	f	g	a
a	d	e	a	a g	f	e	d

Der fünfte Griff iſt derjenige, vermittelſt weſſen die Modulation nach D mol hingeführt wird.

Siebentes Exempel
aus C dur ins E mol zu gehen.

e	d	d	e	e	e	dis	e	
c	c	h	c	h	c	h	h	fig. 15.
g	a	g	g	g	fis	fis	g	
c	f d	g g	c	g	a fis	h h	e	

Bey dem fünften Griff wird vermittelſt des Sextenaccords g h e, in welchen der Dreyklang e g h umgeformt iſt, angezeigt, in was für einen Ton man gehen will, und die Folge beſtätigt die Modulation nach E mol.

Achtes

Achtes Exempel
aus A mol ins F dur zu gehen.

e	d	d	c	c	h	h	c	c	b	b	a	a	g	g	a
a	h	h	h	a	a	gis	a	a	a	g	g	f	f	e	f
e	f	e	e	e	f	e	e	e	f	c	c	c	d	c	c
a	a	gis	a	c	d	e	a	c	d	e	f	a	b	c	f

Bey dem zehnten Griffe zeiget ſich das erſte Merkmahl, daß die Modulation verändert werden ſoll, und die Folge giebt es, daß ſie ſich nach F dur hinwendet.

Neuntes Exempel
aus C dur ins D mol zu gehen.

e	d	d	e	d	d		cis	d
c	c	h	c	a	b		a	a
g	a	g	g	a	e		e	f
e	fd	g	g	c	f	g	e	a	a	d

Nach dem Einſchnitt auf dem vierten Griffe, erſcheint der Sextenaccord von der Mediante, oder der Terz des Moltons d, wohin ſich vermittelſt der folgenden Sätze die Modulation lenket.

Zehntes Exempel
aus A mol ins G dur zu gehen.

e	c	c	h	h	c	c	h	h	a	a	h					
h	h	a	a	gis	a	a	a	g	g	fis	g					
e	e	e	f	e	e	d	d	d	e	d	d					
gis	a	c	d	e	a	fis	g	h	c	d	g					

fig. 16.

Die Ausweichung ins G dur kündigt ſich bey dem ſiebenten Griffe, durch den falſchen Quintenaccord fis d a c an.

§. 54.

Alle Cadenzen oder Schlußfälle ſind entweder vollkommen, unvollkommen, oder unterbrochen.

§. 55.

Die vollkommene Cadenz geſchicht in Abſicht auf den Baß, aus der Quinte oder der Dominante in den Hauptton, z. E.

c	d	d	c		c	c	h	c		c	c	h		c
c	c	h	g	oder	g	g	g	g	oder	g	g	g	f	e
g	a	g	f e		e	d	d	e		e	e	d		c
c	f	g	c		c	g	g	c		c	g	g		c

§. 56.

Die unvollkommene Cadenz geschicht in Absicht auf den Baß, entweder aus dem Hauptton, oder der Quarte in die Dominante, z. E.

c	h		c	c	c		h
g	g	oder	g	g	a		g
e	d		e	e	d		d
c	g		c	e	f	(fis)	g

ingleichen aus der Sexte in die Dominante, in einer Moltonart, als:

e	e	d	e		gis	a	a	gis
h	a	a	h	oder	e	e	dis	e
gis	a	a	gis		h	a	a	h
e	f	f	e		e	f	f	e

§. 57.

Eine unterbrochene Cadenz ist, wenn alle Anstalt zu einer vollkommenen Cadenz gemacht, und in dem Punct, da der Hauptton kommen sollte die Harmonie in einen andern Satz gelenket wird, z. E.

NB.

c	c	h	cis	d	
g	g	g	a	a	*cet.*
e	e	d	e	f	
c	g	g	g	f	

ingleichen

NB.

c	c	h	c							
g	g	g	f e	*cet.*	oder:	c	c	h	a	a
e	d	d	c			g	g	g	g	f
c	g	g	a			e	d	d	d	d
						c	g	g	d	d

NB.

cet.

Sie-

Siebentes Capitel.

Vom getheilten Accompagnement.

§ 57.

Wenn der harmoniſche Dreyklang mit der Octave verdoppelt wird: ſo kann ſolcher auf ſechſerley Art gegen den Baß verſetzet werden, als:

8	c	3	e	5	g
5	g	8	c	3	e
3	e	5	g	8	c
	c		c		c

Dieſe drey erſtern Verſetzungen werden die engern Verſetzungen genennet, und auf ſelbigen beruht das gewöhnliche vierſtimmige Clavieraccompagnement, da man mit der linken Hand den Baßton, und die drey andern Stimmen mit der rechten Hand nimmt. Nach dieſen drey engern Verſetzungen ſind folgende drey weitere oder zerſtreute Verſetzungen zu merken, als:

3	e	5	g	8	c
5	g	8	c	3	e
8	c	3	e	5	g
	c		c		c

Aus dieſen Zerſtreuungen der Harmonie entſpringt das getheilte Accompagnement.

§. 58.

So wie die Dreyklänge ſowohl der engern als weitern Verſetzung fähig ſind: ſo ſind es auch die daher entſtehenden Sexten- und Sextquartenaccorde, als:

6	c	8	e	3	g		8	c	3	g	6	c
3	g	6	c	8	e		3	g	6	c	8	e
8	e	3	g	6	c		6	c	8	e	3	g
	e		e		e			e		e		c

und

4	c	6	c	8	g		6	e	8	g	4	e
8	g	4	c	6	e		8	g	4	c	6	e
6	e	8	g	4	c		4	c	6	e	8	g
	g		g		g			g		g		g

Digitized by Google

§. 59.

Jeder Septimenaccord kann, nebst dem davon abstammenden Sextquinten- Terzquarten- und Secundenaccord ebenfals sechsmahl gegen den Baß versetzet werden. Ich gebe nur ein Exempel vom Septimenaccord, als:

7	c	3	fis	5	a		5	a	7	c	3	fis
5	a	7	c	3	fis		7	c	3	fis	5	a
3	fis	5	a	7	c		3	fis	5	a	7	c
	d		d		d			d		d		d

und so weiter.

§. 60.

Um den Unterschied zwischen dem gemeinen und getheilten Clavieraccompagnement desto begreiflicher zu machen, will ich erst ein kurzes Exempel von dem erstern hersetzen, und hernach dasselbe in das letztere umformen.

Exempel vom gemeinen Clavieraccompagnement.

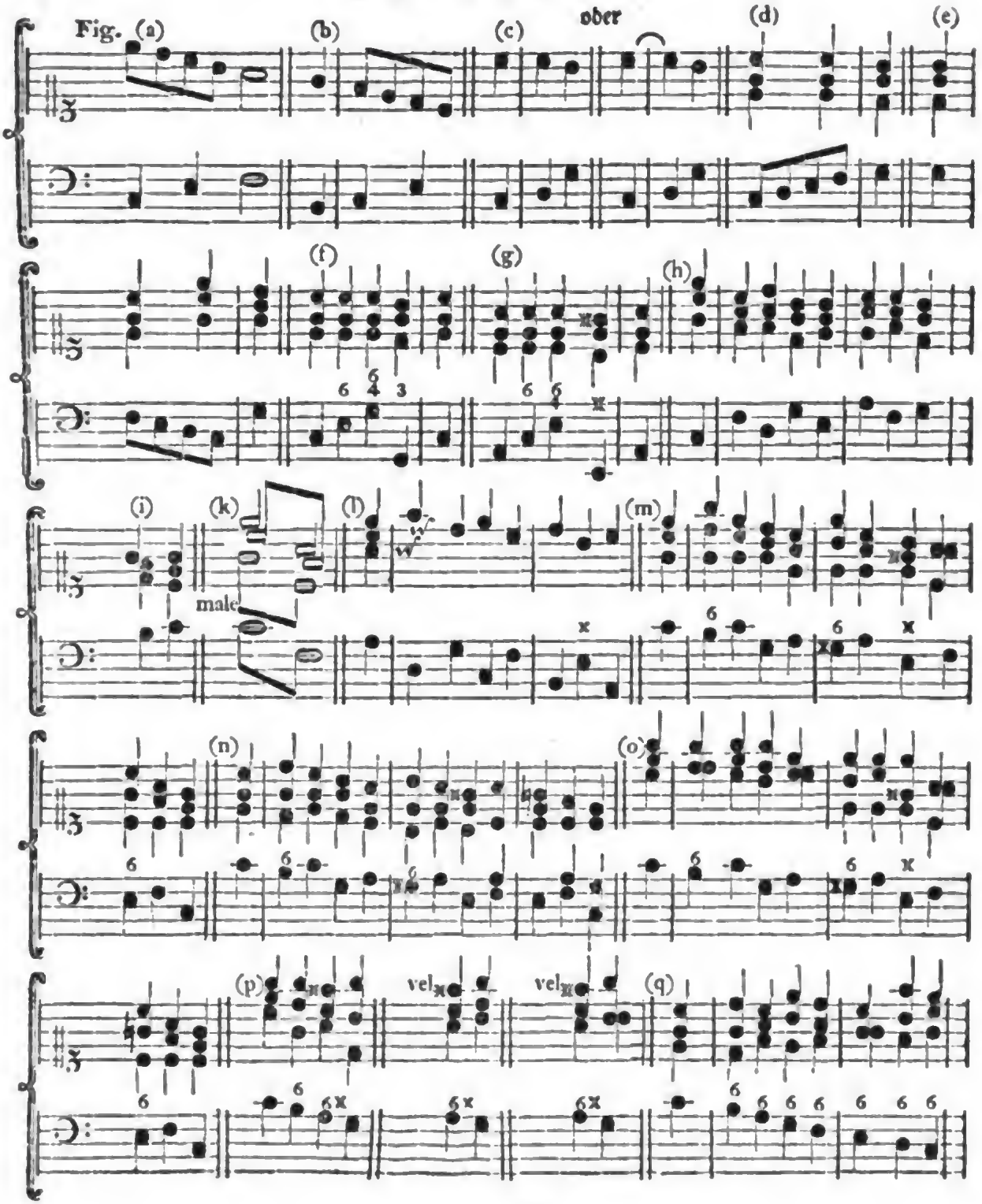
e	d	d	e	c	h	h	c	
c	c	h	c	a	a	gis	a	
g	a	g	g	e	f	e	e	
c	f d	g g	c	c	d h	e e	a	

Ebendasselbe im getheilten Accompagnement.

c	c	h	c	e	h	h	c	
e	d	d	e	e	f	e	e	
g	a	g	g	a	a	gis	a	fig. 17.
c	f d	g g	c	c	d h	e e	a	

E N D E.

TABVLA I.

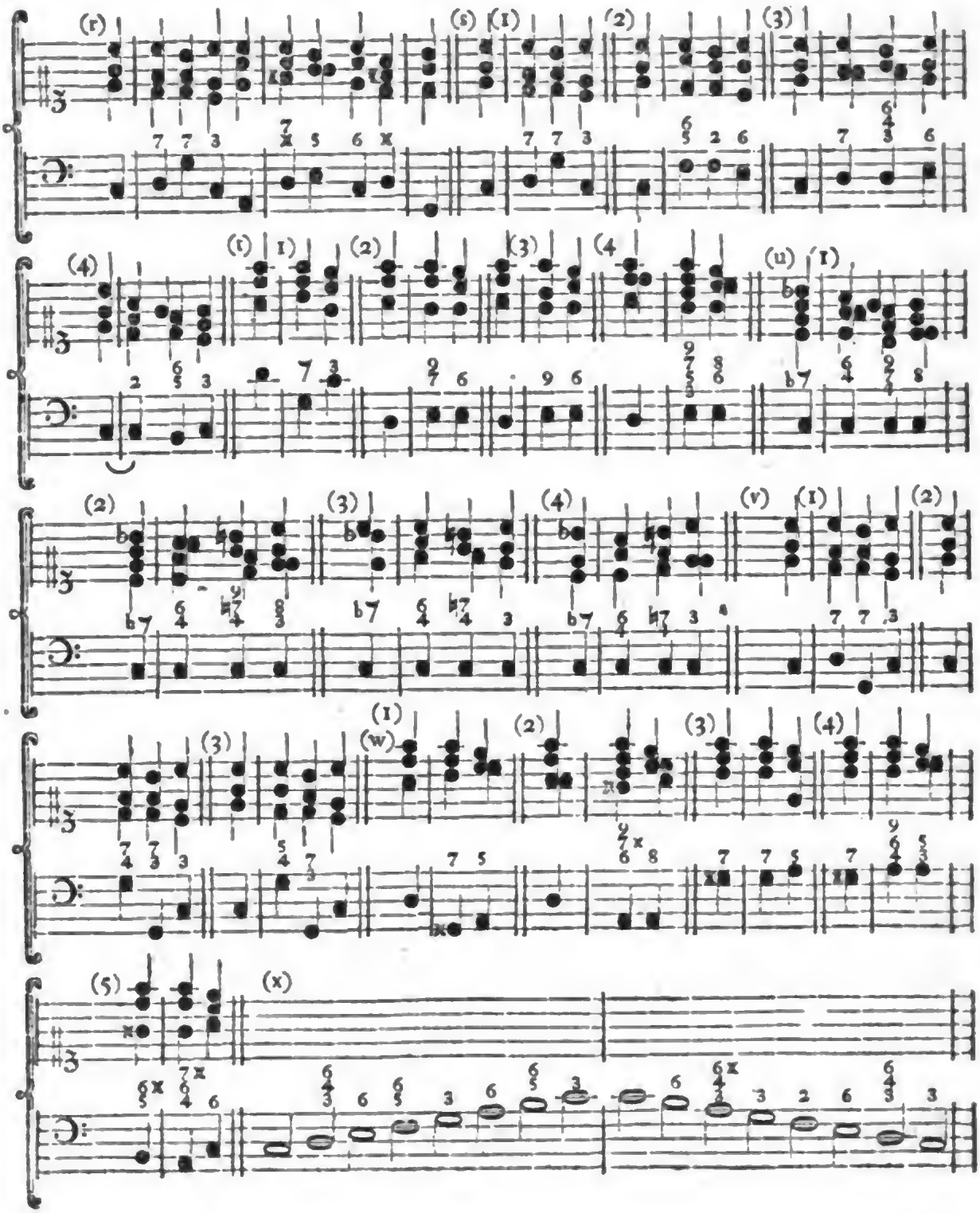


Digitized by Google

Digitized by Google

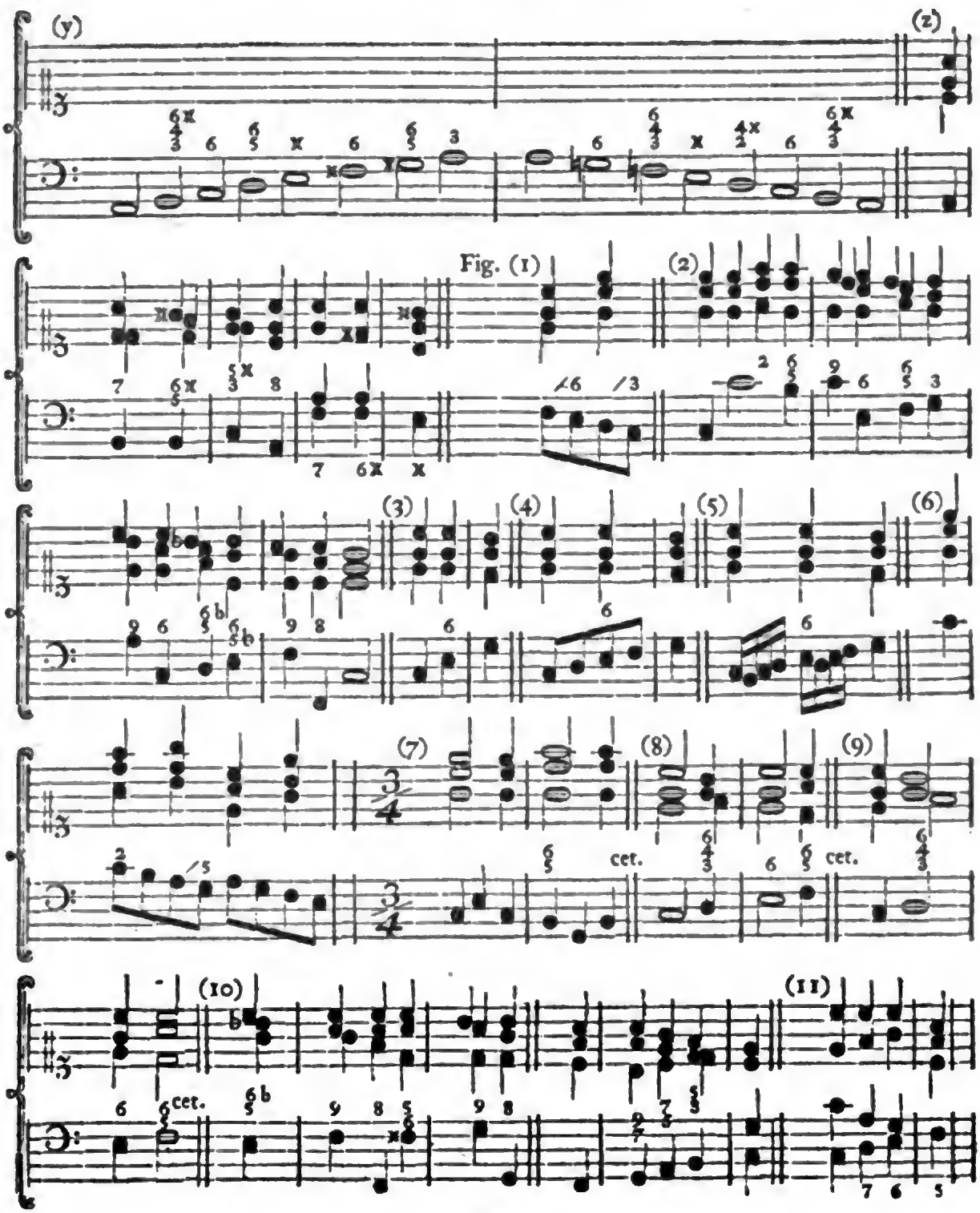
Digitized by Google

TABVLA II.



Digitized by Google

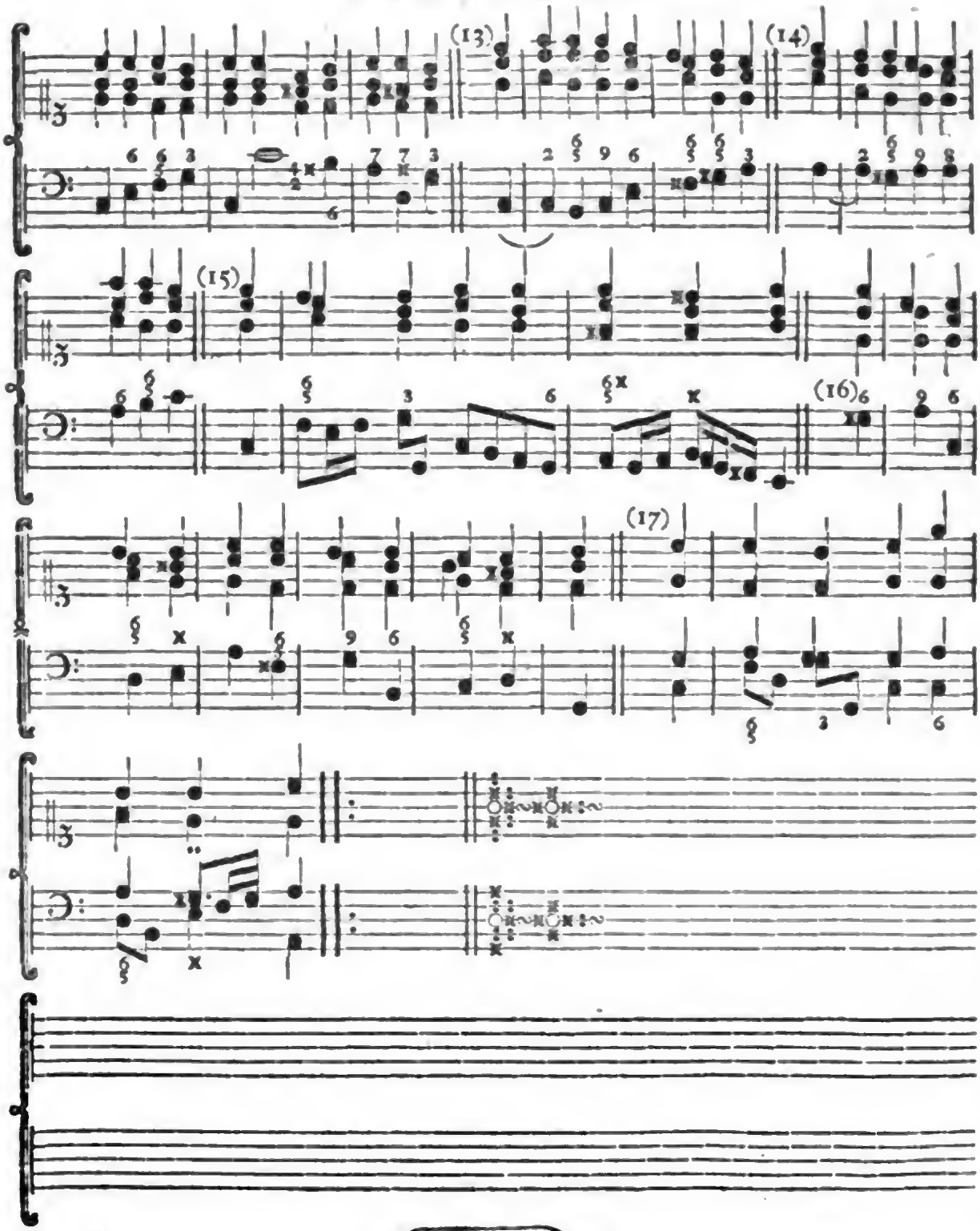
TABVLA III.



Digitized by Google

Digitized by Google

TABVLA IV.



Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google